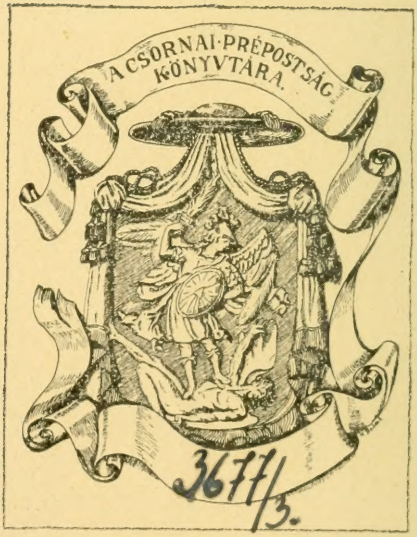
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00269702 7


A CSORNAI PRÉPOSTSÁG
KÖNYVTÁRA.
3677/3.

A 14c 8 3/9
3 ad

Geschmackslehre

oder

Aesthetik.

Von

Wilhelm Traugott Krug.

Erste Abtheilung.

2/5.364

Wien, 1818.

Im Verlage der Franz Härter'schen Buchhandlung.

Wilhelm Traugott Krug's

Professors der Philosophie in Königsberg

System

der

theoretischen Philosophie.

Dritter Theil.

Erste Abtheilung.

PREMONTREI SZÉKHÁZ * KÖNYVTÁRA * CSORNA

Wien, 1818.

Im Verlage der Franz Härter'schen Buchhandlung.

LIBRARY
UNIVERSITY OF TORONTO

B
3063
S5
Th. 3

Vorrede.

Ungeachtet die Aesthetik als eine besondere philosophische Wissenschaft seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts sehr fleißig ist bearbeitet worden, scheint sich ihr jugendliches Alter dennoch hauptsächlich dadurch zu verrathen, daß der Begriff von ihr noch so unbestimmt, die Behandlungsweise derselben noch so verschieden, und ihre innere Organisation noch so mangelhaft ist. Zum Theil mag dieß auch daher rühren, daß man sie größten Theils isolirt, d. h. abgerissen vom Ganzen der Philosophie, bearbeitet hat. Doch man ist ja nicht einmahl darüber einig, ob die Aesthetik in der That eine philosophische, d. h. zur Philosophie im eigentlichen Sinne gehörige, Wissenschaft sey oder nicht.

Der Verfasser des gegenwärtigen Werkes über die Aesthetik, das sich zugleich als dritten

und letzten Theil des Systems der theoretischen Philosophie ankündigt, hat daher bey der Ausarbeitung desselben sein Augenmerk vorzüglich auf folgende Puncte gerichtet: Was ist eigentlich Aesthetik und was soll sie seyn? Welchen Zweck hat und was vermag die Speculation auf diesem Gebiethe der menschlichen Erkenntniß? Wie muß die Aesthetik behandelt werden, wenn sie jenem Zweck entsprechen soll? In welchem Verhältnisse steht sie, als organisches Glied des Systems der Philosophie überhaupt, zu den übrigen Gliedern und wie hängt sie mit ihnen zusammen? Welches ist endlich der innere Organism der Aesthetik selbst? — Die Beantwortung der vier ersten Fragen war zum Theil schon durch des Verf.'s Fundamentalphilosophie begründet und vorbereitet. Sie durfte also hier nur weiter entwickelt und mit näheren Bestimmungen auf den vorliegenden Gegenstand bezogen werden. In Hinsicht auf die letzte Frage aber kam es vorzüglich an auf Sonderung dessen, was bloß zur philosophischen Theorie gehört, von dem, was sich auf die Kunst und deren verschiedene Sphären

bezieht. Der Verfasser gab daher auch dieser Wissenschaft, wie der Logik und Metaphysik, zuvörderst einen reinen und einen angewandten Theil. In jenem sind die ästhetischen Ideen und Urtheile an und für sich nach ihrem eigenthümlichen Gehalt erwogen, in diesem aber die Anwendung davon auf die schöne Kunst im Allgemeinen sowohl als im Besonderen gemacht. Dadurch zerfiel von selbst die reine Aesthetik in die ästhetische Ideologie und Krimatologie, so wie die angewandte in die allgemeine und besondere Kalleotechnik. In der Ideologie aber, als der eigentlichen Grundlage der ganzen Wissenschaft, mußten natürlich die Ideen des Schönen und des Erhabenen zuerst erwogen werden, weil sie die Grundcharaktere aller Gegenstände des ästhetischen Wohlgefallens sind, um nachher auch die damit verwandten ästhetischen Eigenschaften der Dinge in Untersuchung zu ziehen.

Nach diesem einfachen und, wie der Verf. glaubt, der Sache angemessenen Plane findet man also hier die Aesthetik abgehandelt. Daß

der Verf. hierbey oft auf die von den seinigen abweichenden Ansichten, Erklärungen und Behauptungen Anderer Rücksicht genommen, sie geprüft und, wo's ihm nöthig schien, zu berichtigen gesucht hat, wird ihm kein billiger Leser übel deuten. Jedem wird das gleiche Recht in Beziehung auf die eigenen Ueberzeugungen des Verf.'s zugestanden. Denn dieser ist sehr weit von der Anmaßung entfernt, daß er allein und überall das Richtige getroffen habe. Er wiederhohlt vielmehr beym Schlusse des ganzen Systems der theoretischen Philosophie, daß ihm jede mit Gründen belegte und ohne Bitterkeit mitgetheilte Zurechtweisung willkommen seyn werde.

Leipzig, den 10. Februar, 1810.

Krug.

System
der
theoretischen Philosophie.

Dritter Theil.
Geschmackslehre oder Aesthetik.

Drey- und viermahl beglückt ist der Sterbliche, welcher die Weisheit
Sich zur Führerinn wählt und zur Gefährtinn die Kunst!
Würde verleiht die Eine dem Leben, und Freude die Andere;
Jene sichert den Schritt, diese verschönert den Pfad.

Manso.

Einleitung.

(Vergl. Einl. zum 1. Thl. §. 1—6.)

§. 1.

Die Aesthetik soll eine Wissenschaft von der ursprünglichen Gesetzmäßigkeit des menschlichen Geistes in Ansehung derjenigen Thätigkeit seyn, vermöge welcher ein Gegenstand in seiner Beziehung auf das Gefühl der Lust und Unlust erkannt, und dem zufolge als Geschmacksobject beurtheilt wird (Fund. §. 129.). Darum heißt sie auch Geschmackslehre (geumatologia), Aesthetik aber (αισθητικη scl. ἐπιστημη), weil dasjenige, was den Geschmack auf eine den ursprünglichen Gesetzen des menschlichen Geistes angemessene Weise afficiren soll, angeschaut oder empfunden werden, mithin Object einer sinnlichen Vorstellung (αισθησις, sensatio) seyn muß.

Anmerkung 1.

Das Wort αισθησις zeigt in weiterer Bedeutung an theils den Sinn selbst oder das sinnliche Vor-

stellungsvermögen (sensus — daher in der Mehrzahl αἰσθήσεις die Sinne oder Sinneswerkzeuge) theils die Wahrnehmung durch den Sinn oder die sinnliche Vorstellung (sensatio sensu latiori), in engerer Bedeutung aber diejenige sinnliche Vorstellung, in welcher das Wahrgenommene zunächst auf das Subjective bezogen wird, oder die Empfindung (sensatio sensu angustiori), so fern sie als subjective sinnliche Vorstellung von der objectiven, welche Anschauung (intuitus s. intuitio) heißt, unterschieden wird (Fund. §. 77. und Met. §. 15. nebst den Anm. zu beyden). Da es nun bey der Wahrnehmung von Geschmacksgegenständen derer Beziehung auf das Gefühl der Lust und Unlust, mithin das Subjective ist, worauf sich das Wohlgefallen an ihnen gründet, so heißt die Wahrnehmung solcher Gegenstände nicht mit Unrecht Empfindung, ob sie gleich als Wahrnehmung eines Gegenstandes überhaupt auch Anschauung ist. Wenn man demnach den Begriff der Ästhetik bloß etymologisch bestimmen wollte, so würde sie entweder nach der weiteren Bedeutung des Wortes αἰσθησις eine Wissenschaft von den ursprünglichen Gesetzen des sinnlichen Vorstellens (eine Wahrnehmungslehre überhaupt) oder nach der engeren eine Wissenschaft von den ursprünglichen Gesetzen des Empfindens (eine Empfindungslehre insonderheit) seyn. Da aber Anschauung und Empfindung oder Wahrnehmung überhaupt zur Erkenntniß der Gegenstände als solcher gehört, und der Sinn oder das sinnliche Vorstellungsvermögen einen Zweig des Erkenntnißvermögens ausmacht, so gehört sowohl die Wahrnehmungslehre überhaupt als die Empfindungslehre insonderheit theils zur

Anthropologie, so fern diese in der empirischen Psychologie die verschiedenen Quellen und Arten der Empfindungen mit Hülfe der Erfahrung aufsucht (Fund. §. 132. Anm.), theils zur Metaphysik, so fern diese die ursprünglichen Gesetze aller Erkenntniß und mithin auch der Erfahrung selbst aufsucht, oder reine Erkenntnißlehre ist (Met. §. 14 ff. — wo dieser Theil der Metaphysik unter dem Titel einer Analytik der Sinnlichkeit abgehandelt worden ist). In keiner von beyden Bedeutungen würde also die Ästhetik eine besondere philosophische Disciplin, wie die Logik und Metaphysik, seyn. Allein seitdem Alexander Gottlieb Baumgarten zuerst in seiner dissertatio de nonnullis ad poema pertinentibus (Halle 1735. 4.) die Idee einer Wissenschaft, welche allgemeine, aus der Natur des menschlichen Geistes selbst geschöpfte, Grundsätze zur Beurtheilung des Wohlgefälligen in den Erzeugnissen der Natur und Kunst aufstellen sollte, entworfen und hernach in seiner nicht einmahl vollendeten Aesthetica (Frankf. a. d. O. 1750—1758. 2 PP. 8.) auf eine freylich noch sehr beschränkte Weise ausgeführt hat *), ist durch den

*) Wenn man hat behaupten wollen, Baumgarten sey nicht der Erste, der die Idee einer Ästhetik entworfen, sondern Bülffinger habe sie schon früher in seinen Dilucidatt. de deo etc. Sect. 3. cap. 2. §. 268. angedeutet, so hat man wohl diese Stelle nicht nach ihrem ganzen Inhalt und Zusammenhang erwogen. Sie lautet so: «Vellem existerent, qui circa facultatem sentiendi, imaginandi, attendendi abstrahendi et memoriam praestarent, quod bonus ille Aristoteles — praestitit circa intellectum: hoc

Sprachgebrauch dem Worte Ästhetik eine weit bestimmtere und engere Bedeutung untergelegt worden, in welcher auch hier jenes Wort genommen wird. Zwar hat Kant in seiner Kritik der reinen Vernunft (S. 35. Ausg. 3.) gegen diesen Sprachgebrauch protestirt und verlangt, daß man ihn entweder ganz eingehen lasse und die kritische Untersuchung des sinnlichen Erkenntnißvermögens — den Theil der Metaphysik, den wir Analytik der Sinnlichkeit genannt haben — allein Ästhetik nenne, oder die transcendentale Ästhetik, d. h. eben denselben Theil der Metaphysik, von der psychologischen, welche Baumgarten schlechtweg Ästhetik nannte, unterscheide, weil diese bloß empirisch sey und keinen transcendentalen Charakter habe *). Allein K. scheint

---

est, ut in artis formam redigerent, quicquid ad illas in suo usu dirigendas et juvandas pertinet et conducit; quemadmodum Aristoteles in organo logicam sive facultatem demonstrandi redegit in ordinem." — Von einer Theorie des Ästhetisch-wohlgefälligen ist hier gar nicht die Rede, sondern bloß von einer Anweisung, die Vermögen des Empfindens, Einbildens, Aufmerkens u. s. w. in ihrem Gebrauche zu leiten und zu unterstützen, wie kurz vorher von der Mnemoneutik oder Gedächtnißkunst die Rede war.

*) Die Kritik sagt nähmlich in der angeführten Stelle: «Eine Wissenschaft von allen Principien der Sinnlichkeit a priori nenn' ich die transcendentale Ästhetik" — und macht hierzu unter dem Texte folgende Anmerkung: «Die Deutschen sind die einzigen, welche sich jetzt des Wortes Ästhetik bedienen, um dadurch das zu bezeichnen, was andere Kritik des Geschmacks heißen. Es liegt hier eine verfehlte Hoff-

nicht bedacht zu haben, daß, wie alles, was im menschlichen Gemüth erscheint, seinen Grund in der ursprünglichen Einrichtung oder Handlungsweise desselben haben muß, so auch die ästhetischen oder Geschmacksurtheile von gewissen a priori im Gemüthe selbst bestimmten Bedingungen abhängen müssen. Wenn demnach die Ästhetik diese transcendentalen Bedingungen aufsucht und wissenschaftlich darstellt, so wird sie eben so gut wie die Logik und Metaphysik auf den Rang einer philosophischen Disciplin Anspruch machen können, gesetzt auch, daß die reinphilosophische Speculation auf dem Gebiethe der Ästhetik in mancherley Hinsicht beschränkter als auf dem der Logik und Metaphysik seyn sollte. Auch hat K. durch seine Kritik der ästhetischen Urtheilskraft die in der Kritik der reinen Vernunft früher aufgestellte Behaup-

---

nung zum Grunde, die der vortreffliche Analyst Baumgarten faßte, die kritische Beurtheilung des Schönen unter Vernunftprincipien zu bringen, und die Regeln derselben zur Wissenschaft zu erheben. Allein diese Bemühung ist vergeblich. Denn gedachte Regeln oder Kriterien sind ihren vornehmsten Quellen nach bloß empirisch, und können also niemahls zu bestimmten Gesetzen a priori dienen, wonach sich unser Geschmacksurtheil richten müßte; vielmehr macht das letzte den eigentlichen Probirstein der Richtigkeit der ersten aus. Um deßwillen ist es rathsam, diese Benennung entweder wieder eingehen zu lassen und sie derjenigen Lehre aufzubehalten, welche wahre Wissenschaft ist — oder sich in die Benennung mit der speculativen Philosophie zu theilen und die Ästhetik theils im transcendentalen Sinne, theils in psychologischer Bedeutung zu nehmen."

tung factisch zurück genommen. Denn Jene Kritik enthält in der That transcendental-philosophische Untersuchungen über den Geschmack und gibt in so fern der Ästhetik eine reinphilosophische Grundlage. Aber freylich dachte K., als er die Kritik der reinen Vernunft schrieb, wohl noch nicht an die Kritik der (ästhetischen und teleologischen) Urtheilskraft *). Wie dem aber auch sey, so würde ein System der theoretischen Philosophie unstreitig mangelhaft seyn, welches die Objecte unserer Vorstellun-

*) Die Kritik der reinen Vernunft erschien zuerst 1781, die der Urtheilskraft 1790, und zwischen denselben die Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, die metaphysischen Anfangsgründe der Naturwissenschaft, und die Kritik der practischen Vernunft. Aber noch in der Vorrede zur zweyten Auflage der Kr. d. r. V., die vom April 1787 datirt ist, sagt K., er müsse bey seinem hohen Alter eilen, um seinen Plan noch auszuführen, die Metaphysik der Natur sowohl als der Sitten als Bestätigung der Richtigkeit der Kritik der speculativen und practischen Vernunft zu liefern, ohne von einer vorher noch zu liefernden Kritik der Urtheilskraft auch nur ein Wort fallen zu lassen. Erst in der Vorrede zu dieser (S. 6.) erfahren wir mit nicht geringer Befremdung, daß «eine Kritik der reinen Vernunft, d. i. unseres Vermögens a priori zu urtheilen, unvollständig seyn würde, wenn die der Urtheilskraft, welche für sich als Erkenntnißvermögen darauf auch Anspruch macht, nicht als ein besonderer Theil derselben abgehandelt würde; obgleich ihre Principien in einem Systeme der reinen Philosophie keinen besonderen Theil zwischen der theoretischen und practischen ausmachen dürfen, sondern im Nothfalle (!) jedem von beyden gelegentlich (!) angeschlossen werden können."

gen nicht auch in ihrer Beziehung auf das Gefühl der Luſt und Unluſt, oder als Gegenſtände eines allgemeinen und nothwendigen Wohlgefallens in Erwägung zöge *); und da der Sprachgebrauch der deutſchen Philoſophen und ſelbſt des gebildeten deutſchen Publicum's dieſem Theile der Philoſophie einmahl den Nahmen der Äſthetik gegeben hat, ſo halten wir uns nicht ermächtigt, davon beliebig abzuweichen. — Es iſt demnach nicht die Wahrnehmung oder Empfindung als Erkenntnißelement, ſondern die Wahrnehmung oder Empfindung des Schönen und Erhabenen an den Erkenntnißobjecten, wodurch ſie Geſchmacksobjecte werden, und die darauf gegründete Beurtheilung desſelben, wovon in dieſer Wiſſenſchaft die Rede ſeyn wird, um die urſprüngliche Geſetzmäßigkeit des menſchlichen Geiſtes auch in Anſehung dieſer Thätigkeit zu erforſchen, und, indem wir ſo den letzten Zweig der theoretiſchen Gemüthsthätigkeit betrachten, uns den Weg zur Unterſuchung der practiſchen zu bahnen, mit welcher jene in ſo nahen Beziehungen ſteht, daß ſie

*) Die theoretiſche Philoſophie, ſo fern ſie ſich mit den Objecten unſerer Vorſtellungen beſchäftigt, betrachtet ſie zuerſt in ihrer Beziehung auf das Denkvermögen (als bloß denkbare, logiſche Dinge), ſodann in Beziehung auf das Erkenntnißvermögen (als erkennbare, metaphyſiſche Dinge), und zuletzt in ihrer Beziehung auf das Gefühl der Luſt und Unluſt (als dadurch wohl- oder mißfällige, äſthetiſche Dinge). Es ergibt ſich hieraus auch von ſelbſt, was man von der Behauptung Bouterwek's in der Vorr. zu ſeiner Äſthet. (S. 4.), daß die Äſthetik gar kein Theil der eigentlichen Philoſophie ſey, zu halten habe

gleichsam als das verbindende Mittelglied zwischen beyden angesehen werden kann *).

Anmerkung 2.

Wenn die Ästhetik eine Geschmackslehre (γευματολογια) heißt, so ist unter Geschmack natürlich nicht der organische oder materiale Geschmack, d. h. der Geschmackssinn als eines von den bekannten fünf (oder nach Anderen sechs) Organen des äußeren Sinnes (le goût par raport aux sens ou au corps), sondern der intellectuale oder geistige

*) Hierdurch ist auch die Frage beantwortet, ob es eine Metaphysik des Schönen gebe. Da nähmlich das Schöne, wie alles, was uns in ästhetischer Hinsicht gefällt, in einem bestimmten Verhältnisse zu den Erkenntnißkräften des menschlichen Geistes stehen muß, so schließt sich die Ästhetik, indem sie jenes Verhältniß untersucht, um die Gründe des ästhetischen Wohlgefallens ausfindig zu machen, an die Metaphysik als Erkenntnißlehre an, so daß sich die ästhetischen Untersuchungen ohne Voraussetzung metaphysischer Grundsätze nicht vollenden lassen. In so fern gibt es freylich eine Metaphysik des Schönen oder des Ästhetisch-wohlgefälligen überhaupt. Aber darum ist die Ästhetik so wenig Metaphysik oder ein Theil derselben, als die Metaphysik selbst Logik oder ein Theil derselben ist, weil sie logische Grundsätze voraussetzt. In einer Wissenschaft wie die Philosophie hängt alles nothwendig auf's Genaueste zusammen. Aber die systematische Darstellung des Ganzen fordert auch nothwendig die Absonderung der Theile, so doch, daß man den Zusammenhang der Theile im Ganzen und ihre Beziehung auf einander nie aus dem Auge verliere.

Geschmack, d. h. das innere ästhetische Beurtheilungsvermögen selbst (le goût par raport à l'esprit) zu verstehen. Warum dieses so benannt werde, davon wird der Grund sich tiefer unten ergeben. Statt Geschmacks-Lehre wollen Andere lieber Geschmacks-Kritik gesagt wissen, weil der Geschmack sich nicht lehren (durch wissenschaftliche Darlegung gewisser a priori bestimmten Regeln mittheilen), sondern bloß kritisiren (durch Beurtheilung gegebener Fälle mittelst gewisser empirischen Kriterien berichtigen und verfeinern) lasse. Da man aber auch sonst jede wissenschaftliche Darlegung gewisser Grund- und Folgesätze eine Lehre (doctrina s. disciplina) nennt, wenn sich auch das, worauf sich jene Sätze beziehen, dadurch nicht mittheilen läßt, weil es von anderen als bloßen Erkenntnißbedingungen abhängt; so kann man auch eben so unbedenklich die Ästhetik eine Geschmackslehre nennen, wie die Ethik eine Tugendlehre und die Religionsphilosophie eine Religionslehre heißt, ob sich gleich Tugend und Religion, so wenig als der Geschmack, im eigentlichen Sinne lehren lassen.

Anmerkung 3.

Die Ästhetik ist auch häufig für eine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften erklärt und mit eben diesem Titel benannt worden. Allein die Unstatthaftigkeit dieser Erklärung und Benennung erhellet schon daraus, daß es überhaupt keine schönen Wissenschaften, sondern nur schöne Künste gibt. Die Kunst heißt nähmlich, wie sich in der Folge zeigen wird, schön, wiefern sie sich mit Erzeugung oder Darstellung des Ästhetisch-wohlgefälligen beschäftigt, die Wissenschaft aber beschäftigt sich damit nie,

sondern bloß mit Erzeugung oder vielmehr Auffindung des Wahren. Es kann daher nicht einmahl die Ästhetik, ungeachtet sie Untersuchungen über das Schöne und die schöne Kunst anstellt, eine schöne Wissenschaft genannt werden — denn auch ihr ist es in dieser Hinsicht nur um Wahrheit zu thun — geschweige irgend eine andere Wissenschaft. Was man sonst schöne Wissenschaften nannte, sind nichts anderes als schöne Künste, nähmlich die redenden. Durch den für die Kunst überhaupt zufälligen Umstand, daß einige Künste zur Darstellung des Ästhetisch-wohlgefälligen sich der Worte bedienen, mithin ihre Erzeugnisse auch in schriftlichen Werken, gleich den Erzeugnissen der Wissenschaft oder Gelehrsamkeit, dargelegt und aufbewahrt, und zuletzt selbst wieder Gegenstände einer wissenschaftlichen oder gelehrten Untersuchung werden können, entstand bey den Franzosen zuerst die falsche Benennung belles lettres im Gegensatze gegen die beaux arts, und hernach bey den leider so oft das Französische nachahmenden Deutschen die eben so falsche Benennung schöne Wissenschaften als Gegensatz der schönen Kühste *). Ferner ist die Ästhetik nur in gewisser Hinsicht (nähmlich in

*) Man hat zu den belles lettres oder schönen Wissenschaften sogar auch alle die zum Verständniß und zur Beurtheilung alter Kunstwerke nöthigen philologischen, historischen, antiquarischen Kenntnisse und überhaupt alles, was man sonst auch wohl die Humanioren oder humanistischen Studien nannte, gerechnet. Sonach müßte der Belletrist oder Schönwissenschaftler nicht bloß Künstler, sondern ein wahrer Polyhistor seyn.

Ansehung ihres angewandten Theiles) eine Theorie der schönen Künste; an und für sich betrachtet ist sie eine Theorie vom Schönen und Erhabenen überhaupt, worüber sie also nicht bloß, wiefern es durch die Kunst dargestellt, sondern auch, wiefern es in der Natur selbst als ihr Product angetroffen wird, Untersuchungen anzustellen hat. Denn daß das Schöne (und wohl gar auch das Erhabene?) nur in der Kunst, nicht aber auch in der Natur anzutreffen sey, wie Manche neuerdings gemeint haben, ist eine durchaus unstatthafte Behauptung. Oder kann eine lebende Menschengestalt nicht eben so wohl als eine durch den Pinsel oder Meißel dargestellte Object eines Geschmacksurtheils seyn? Und wenn sie dieß seyn kann, wird nicht jene eben so gut wie diese schön zu nennen seyn, im Falle sie mit derselben Art, wenn auch vielleicht mit einem verschiedenen Grade des Wohlgefallens vom Beschauer betrachtet wird? — Doch die Ästhetik selbst wird und muß hierüber noch nähere Auskunft geben. Es folgt aber daraus noch weiter, daß man die Ästhetik auch nicht schlechtweg eine Philosophie der Kunst nennen könne. Denn wenn nicht bloß Kunstwerke, sondern auch Naturproducte ein ästhetisches Wohlgefallen erwecken, so muß die Ästhetik über das Schöne in der Natur so wohl als über das Kunstschöne philosophiren. Wollte man aber etwa sagen, die schöne Natur erscheine uns als eine Künstlerinn, und es werde ein schönes Naturproduct, als Object eines Geschmacksurtheils, von uns nach der Analogie oder in der Qualität eines schönen Kunstwerks betrachtet, so wäre dieß doch nur eine leere Ausflucht, da beyderley Producte nach ganz ver-

schiedenen Gesetzen entstehen, und daher in Ansehung ihres Ursprungs einen ganz verschiedenen Charakter haben. Aber auch dieß wird sich im Verfolg unserer Untersuchung besser als im Anfange derselben einsehen lassen. Hier war es uns nur um die Rechtfertigung des Nahmens zu thun, unter welchem sich dieser dritte Theil des theoretisch-philosophischen Systems producirt.

§. 2.

Da die Aesthetik bloß eine aus der Natur des menschlichen Geistes selbst geschöpfte Rechenschaft über die Gründe des ästhetischen Wohlgefallens, so weit dieselben erkennbar sind, geben soll (§. 1.), so kann sie weder den Geschmack als das ästhetische Beurtheilungsvermögen, noch das Kunstgenie als das ästhetische Productionsvermögen erzeugen, sondern sie muß beyde als gegeben voraussetzen und kann zu deren Entwickelung und Ausbildung nur als entferntes Hülfsmittel betrachtet werden.

Anmerkung 1.

Man hat von der Ästhetik oft zu viel gefordert und darum, weil sie das Geforderte nicht leisten konnte, die Wissenschaft selbst in Ansehung ihres Werths unbillig beurtheilt und in Mißkredit gebracht. Als philosophische Disciplin hat sie es gar nicht weder mit Beurtheilung noch mit Hervorbringung schöner Kunstwerke zu thun, kann also in so fern weder dem Kunstrichter noch dem Künstler selbst bey ihren Arbeiten unmittelbare Anleitung geben. Die Natur muß hier das Beste thun, indem sie den Menschen so organisiren muß,

daß er im Stande ist, etwas Ästhetisch-wohlgefälliges entweder selbst hervorzubringen oder wenigstens richtig zu beurtheilen. Zu jenem gehört Genie, zu diesem Geschmack *). Beyde werden zunächst entwickelt und ausgebildet durch öftere Contemplation des Schönen und Erhabenen in Natur und Kunst, durch fleißiges Studium schon vorhandener Kunstwerke, was mehr ist als bloße Beschauung, und durch eigene Übung nach guten Mustern. Alles dieß kann aber geschehen, ohne im Besitz der Wissenschaft zu seyn, welche Ästhetik heißt und eigentlich keine Wissenschaft für den Künstler und Kunstrichter, sondern lediglich für den Philosophen ist, der sich selbst verstehen, mithin auch vom ästhetischen Wohlgefallen, das er im menschlichen Bewußtseyn als Thatsache findet, sich selbst eine vernünftige Rechenschaft geben will. Auch läßt sich schon historisch beweisen, daß es keiner Ästhetik bedarf, um ein schönes Kunstwerk hervorzubringen oder, wenn es hervorgebracht ist, mit Wohlgefallen zu betrachten und mit Geschmack zu beurtheilen. Künstler, Kunstrichter und Liebhaber der Kunst hat es gegeben, eh' es noch eine Ästhetik gab und die höchste Blüthe der älteren und neueren Kunst war längst vorüber, als diese Wissenschaft sich auszubilden anfing, obwohl Elemente derselben sich zer-

*) Von beyden muß die Ästhetik ausführlich handeln. Es gibt aber Ästhetiken, die viel vom Genie und wenig oder nichts vom Geschmacke sagen, und wieder andere, die viel vom Geschmacke reden, und darüber das Genie vergessen.

streut in mancherley Schriften fanden *). Wenn demnach die Ästhetik Künstlern, Kunstrichtern und Kunstliebhabern nützen soll, so kann sie es nur in so fern, als jene mit philosophischem Geist ihr Geschäft treiben, als sie die tiefer liegenden Bedingungen der ästhetischen Wirksamkeit des menschlichen Gemüths erforschen, als sie sich selbst eine gründlichere Rechenschaft von ihrem Verfahren im Hervorbringen, Beurtheilen und genußvollen Beschauen des Schönen und Erhabenen geben wollen — eine Rechenschaft, die derjenige nicht geben kann, der bloß nach dunkeln Gefühlen und unbestimmten Begriffen in seinem Denken und Thun sich richtet. Entfernter Weise wird freylich jene Kenntniß den, der von Natur schon in ästhetischer Hinsicht reichlich ausgestattet ist, bey seiner ästhe-

*) Es verlohnte sich wohl der Mühe, wenn jemand diese zerstreuten Elemente aus den Schriften der Alten sammeln und gehörig zusammenstellen wollte, wie es in besonderer Beziehung auf die Beredsamkeit in Wiedeburg's praecepta rhetorica e libris Aristotelis, Ciceronis, Quinctiliani, Demetrii et Longini collecta, disposita passimque suppleta (Braunschweig. 1785. 8.) geschehen ist, wobey aber vor allen Anderen Plato nicht vergessen werden dürfte, in dessen Dialogen, besonders denen, welche Hippias major, Phaedrus, Symposium und De republica überschrieben sind, viele ästhetische Bemerkungen von allgemeiner Beziehung vorkommen. Man würde aus einer solchen Sammlung sehen, daß die Alten in der Ästhetik gar nicht so unwissend waren, ob sie gleich noch keine Wissenschaft unter diesem Nahmen kannten, und das Ästhetische häufig mit dem Logischen und Metaphysischen vermischten.

tischen Thätigkeit unterstützen und leiten können; denn er wird leichter auf das menschliche Herz wohlgefällig wirken, treffender über das, was auf das menschliche Herz so wirken soll, urtheilen können, wenn er weiß, warum und unter welchen Bedingungen das menschliche Herz an schönen und erhabenen Gegenständen Wohlgefallen finde, und was es eigentlich sey, was an ihnen das menschliche Herz mit solcher Zaubergewalt an sich zieht.

Anmerkung 2.

Hieraus läßt sich auch für die Behandlung der Ästhetik eine wichtige Folgerung ziehen. Sie will nähmlich, wenn sie eine gründliche, echtphilosophische Wissenschaft seyn soll, nicht anders behandelt seyn, als jede andere philosophische Disciplin. Die Forderung, die man in den neuesten Zeiten so oft an den Ästhetiker gethan hat, daß er selbst vom poetischen Geiste beseelt seyn und mit poetischem Geiste darstellen solle, ist daher durchaus unstatthaft. Es ist überhaupt auffallend, aber wohl begreiflich, daß diejenigen, welche dergleichen Forderungen machen, selten selbst vom wahren poetischen Geiste beseelt, sondern entweder bloße Verkünstler, oder schwülstige, affectirte Prosaisten sind. Man könnte sie aber auch fragen, warum der Ästhetiker gerade vom poetischen Geiste, und nicht auch vom musikalischen, plastischen, mimischen u. s. w. beseelt seyn solle? Oder meint man, daß derjenige, welcher den Einen Geist habe, auch alle übrigen zugleich mit besitzen müsse? Da möchte aber die Erfahrung gerade das Gegentheil beweisen, indem sie große Dichter und Mahler ohne Talent für Musik und Tanz, und große Ton- und Tanzkünstler ohne Sinn für Poesie

und Mahlerey in Menge aufzeigen kann *). Ist nun derjenige, der über die Kunst philosophirt, selbst Künstler in dem einen oder anderen Fache, so wird er die Ästhetik überhaupt nur aus dem Standpuncte seines Faches betrachten und bearbeiten, mithin einseitig werden. Daher gibt es so viele Ästhetiken, die mit der Poesie anfangen und enden, weil ihre Verfasser vom poetischen Geiste gleichsam so besessen waren, daß sie sich von dieser Kunst gar nicht losreißen konnten, um auch andere eines nur flüchtigen Blickes zu würdigen **). — Zum Philosophiren, es sey über welchen Gegenstand es wolle, gehört die größte Besonnenheit des Geistes, die sich zwar mit einer gemäßigten Wärme, aber nicht

*) Wär es z. B. wohl möglich, daß so viele große Tonkünstler ihre ganze Kunst an die erbärmlichsten Texte, die nicht den mindesten poetischen Werth hatten, verschwendeten, wenn sie nicht, entblößt von allem poetischen Geiste, nur Sinn für das in unarticulirten Tönen darstellbare Ästhetisch-wohlgefällige gehabt hätten?

**) Auch in der neuesten Vorschule der Ästhetik, deren Verfasser ebenfalls meint (Vorr. S. 19.), die rechte Ästhetik werde nur einst von einem, der Dichter und Philosoph zugleich zu seyn vermöge, geschrieben werden, hat sich der poetische Geist so laut vernehmen lassen, daß der philosophische kaum hat zu Worte kommen können. Vielleicht erhalten wir aber noch eine Nachschule, in welcher sich auch dieser gehörig wird vernehmen lassen, um aus dem Chaos dunkler und verworrener Vorstellungen eine ästhetische Welt voll Ordnung, Licht, Harmonie und Zusammenhang zu schaffen.

mit jenem Feuer verträgt, welches den Dichter oder den schönen Künstler überhaupt bey seinen Productionen durchdringt *). Ein anderes ist ein ästhetisches (dichterisches, redneriſches, musikalisches, mahlerisches u. s. w.) Werk, ein anderes ein philosophisches Werk über die Ästhetik. Die Poesie mag poetisch, die Ästhetik aber soll philosophisch seyn **) Mag also eine Ästhetik mit schönen Redensarten, witzigen Vergleichungen, humoristischen Einfällen und anderen derglei-

*) Treffend und schön sagt die Vorschule der Ästhetik (S. 18.): «Keine Hand kann den poetischen, lyrischen Pinsel fest halten und führen, in welcher der Fieberpuls der Leidenschaft schlägt.” — Aber eben so richtig kann man auch sagen: Keine Hand kann den Faden der philosophischen Untersuchung fest halten und fortführen, in welche das Feuer poetischer Begeisterung überströmt.

**) Eine poetische Ästhetik wäre eigentlich ein Lehrgedicht über die Ästhetik, wie man Lehrgedichte über die Dichtkunst selbst (poetische Poetiken) hat. Sonderbar daß eben die, welche alle didactische Poesie verdammen, eine poetische Didactik einführen oder die Wissenschaft selbst poetisch behandeln wollen! Sie sollten doch wenigstens bedenken, daß ein in Prose geschriebenes Lehrgedicht nicht mehr werth sey, als ein in Versen geschriebenes. Oder ist etwa die neue Prose noch poetischer als die alte Poesie, die immer in Versen redete? Oder ist dieses Gewand der Poesie seit Vater Homer schon so abgetragen, daß man es nun endlich einmahl wegwerfen muß, um recht gemächlich überall, auch in den Wissenschaften, statt zu denken, dichten, und, statt zu philosophiren, phantasiren zu können?

chen pigmentis et lenociniis noch so reichlich ausgestattet seyn — sie ist doch nur ein Zwittergeschöpf, das weder dem Philosophen noch selbst dem Künstler wahrhaft frommt. Denn beyde werden lieber nach einem echten Kunstwerke greifen, wenn sie den Genuß der Kunst, oder nach einem echtwissenschaftlichen Werke, wenn sie Belehrung über die Kunst suchen. Daß übrigens einige Bekanntschaft mit der Kunst und deren Werken auch beym Philosophiren über die Kunst vorausgesetzt werde, ist gewiß. Diese ist aber bey der gegenwärtigen Verbreitung dichterischer, rednerischer, musikalischer, plastischer, graphischer, architectonischer, theatralischer und anderer Kunstwerke eben nicht schwer zu erringen, und braucht weder umfassende Kenntniß alles Vorhandenen, noch tiefe Einweihung in die Geheimnisse der ausübenden Kunst selbst zu seyn. Jene bleibt billig den eigentlichen Kunstkennern und diese den Künstlern von Profession überlassen nach dem alten Spruche: Non omnia possumus (nec — könnte man hinzusetzen — debemus posse) omnes *).

*) Das Philosophiren über die Kunst und das Ausüben derselben sind zwey so ganz verschiedene Thätigkeiten, daß unter tausend Künstlern sich kaum einer findet, der zugleich Kunstphilosoph wäre. Auch fordert man dieß nicht einmahl vom Künstler als solchem, oder, wie man sagt, vom practischen Künstler, sondern nur vom theoretischen, d. h. von demjenigen, der die Theorie seiner Kunst wissenschaftlich darstellen will. Hierzu gehört freylich einerseits vertraute Bekanntschaft mit derjenigen Kunst, deren Theorie dargestellt werden soll, und andererseits wissenschaftliche,

§. 3.

Die Aesthetik muß zuvörderst die transcendentalen Bedingungen des ästhetischen Wohlgefallens und der davon abhängigen Geschmacksurtheile an und für sich zu erforschen suchen, sodann aber auch auf die empirischen Arten und Gegenstände reflectiren, wie und an welchen das Wohlgefällige dargestellt oder etwas hervorgebracht werden kann, was in dem Wahrnehmenden ein Gefühl der Lust erregt. In jener Hinsicht heißt sie reine, in dieser angewandte Geschmackslehre (Aesthetica pura et adplicata). Die letzte muß also die schönen Künste systematisch obwohl nur summarisch darstellen, indem die besondere Theorie einer jeden schönen Kunst von dem Gebiethe der Aesthetik überhaupt oder der allgemeinen Geschmackslehre ausgeschlossen bleibt.

Anmerkung.

Die Betrachtung des Ästhetisch-wohlgefälligen nach seinen verschiedenen Arten, und die Erforschung

---

insonderheit philosophische Bildung. Aber die Ästhetik, wie fern sie Philosophie der Kunst überhaupt ist, soll von keiner einzigen Kunst eine Theorie aufstellen. Mithin braucht auch der Ästhetiker nicht in die Geheimnisse irgend einer einzelnen Kunst, geschweige aller zusammen, eingeweiht zu seyn. Ihr allgemeiner Charakter und Effect läßt sich auch ohne dieß beurtheilen.

der Gründe des ästhetischen Wohlgefallens, wie fern es ein Resultat ursprünglicher Gemüthsbestimmungen ist (Fund. §. 70.), ist Sache der reinen Geschmackslehre. Da es aber in der Erfahrung verschiedene Mittel, etwas Wohlgefälliges zu produciren, gibt (z. B. Töne, Farben, Geberden u. d. g.), so müssen diese in der angewandten Geschmackslehre dergestalt untersucht und aufgestellt werden, daß das Gebieth der schönen Kunst gleichsam vollständig ausgemessen, oder die verschiedenen Zweige der schönen Kunst in ihrer Totalität und ihrem organischen Zusammenhange erkannt werden. Die angewandte Ästhetik muß also von der schönen Kunst in ihrem ganzen Umfange handeln und kann daher als allgemeine Theorie der schönen Künste oder als Philosophie der Kunst (§. 1. Anm. 3.) charakterisirt werden. Aber eben darum weil sie nur eine allgemeine Theorie ist, darf sie nicht in die besondere Theorie einzelner schönen Künste eingreifen — ein Fehler, dessen sich diejenigen Ästhetiker schuldig machen, welche in der Ästhetik von der Poesie und Beredsamkeit ausführlich, von den übrigen schönen Künsten aber nur summarisch handeln. Der Grund dieser fehlerhaften Behandlungsart läßt sich leicht einsehen. Die Werke der Poesie und Beredsamkeit sind wegen ihrer Darstellbarkeit durch Schrift am meisten unter gebildeten Völkern verbreitet und daher auch am leichtesten zu haben, zu geniessen und zu studiren. Die Bekanntschaft mit denselben ist folglich bey den meisten Ästhetikern vertrauter und lebendiger, als mit den Werken der übrigen schönen Künste. Allein wegen dieses zufälligen Vortheils kommt jenen Werken an und für sich betrachtet kein höherer

Werth zu, als anderen Kunstwerken. Der Ästhetiker darf daher jene beyden Künste auch nicht mit größerer Vorliebe und Ausführlichkeit behandeln; er muß vielmehr allen ohne Ausnahme in der Wissenschaft oder Speculation eine gleiche Theilnahme schenken, wenn er auch in der Praxis dieser oder jener vorzugsweise huldigt. Wie man demnach vom Ästhetiker als solchem keine besondere Theorie der Baukunst, Bildhauerkunst, Mahlerkunst, Tonkunst u. s. w. fordert, so soll die Ästhetik auch nicht zugleich eine besondere Theorie der Dichtkunst und Redekunst aufstellen, oder mit anderen Worten, sie soll weder Poetik noch Rhetorik seyn. Die Theorie der einzelnen schönen Künste fordert stets ein eigenes Studium, und da dieß dem Ästhetiker, dessen philosophische Speculation bloß auf's Allgemeine gerichtet ist, nicht zugemuthet werden kann, so soll er jene denen überlassen, die sich dem Studium dieser oder jener Kunst nach dem natürlichen Instinct ihres eigenen Kunstsinnes vorzugsweise gewidmet haben, und die daher auch wenn sie zugleich philosophischen Geist haben, die Aufgabe einer besonderen Theorie glücklicher lösen werden, als der ästhetische Philosoph oder philosophirende Ästhetiker *).

*) Man könnte die Ästhetik eben so, wie die Logik (Log. §. 10.) in die allgemeine und besondere eintheilen. Was dort von der besonderen Logik erwiesen worden, gilt auch von der besonderen Ästhetik. Beyde gehören nicht ins Gebieth der Philosophie, wenn anders diese Wissenschaft bestimmte Gränzen haben und nicht alles, was durch Philosophie bestimmbar ist, darum auch sofort zur Philosophie gehören soll.

Der Aesthetik

erster Theil.

Reine Geschmackslehre.

§. 4.

Die reine Geschmackslehre kann die transcendentalen Bedingungen des ästhetischen Wohlgefallens und der davon abhängigen Geschmacksurtheile nicht anders erforschen (§. 3.) als dadurch, daß sie diejenigen Eigenschaften der Dinge in Erwägung zieht, welche dem Bewußtseyn zu Folge ein ästhetisches Wohlgefallen bewirken, und untersucht, warum dieselben einen solchen Eindruck auf das Gemüth machen. Die Vorstellungen, welche sich auf jene Eigenschaften beziehen, sollen ästhetische Ideen heißen — weil die Vernunft als das Vermögen der Ideen (Fund. §. 81.) bey der Vorstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen auf eine eigenthümliche Art wirksam ist, wie sich in der Fol-

ge aus der Untersuchung selbst ergeben wird — so wie die Urtheile, welche sich auf jene Eigenschaften beziehen und denen daher diese Ideen zum Grunde liegen, ästhetische Urtheile genannt werden sollen. Die reine Geschmackslehre wird also am natürlichsten in die Lehre von den ästhetischen Ideen (ideologia aesthetica) und die Lehre von den ästhetischen Urtheilen (crimatologia aesthetica) eingetheilt werden können.

Anmerkung.

Der Ausdruck ästhetische Ideen wird zuweilen auch von solchen Vorstellungen gebraucht, welche die Einbildungskraft entwirft, um nach ihnen etwas Ästhetisch-wohlgefälliges zu produciren. Da aber diese Ideen nur so fern ästhetisch sind und mittelst dieser Producte ein ästhetisches Wohlgefallen bewirken, als sie sich auf obige Ideen beziehen und gleichsam an deren ästhetischem Charakter theilnehmen, so machen wir mit Recht einen Unterschied zwischen ursprünglichen und abgeleiteten ästhetischen Ideen, und machen in der Ästhetik bloß jene zu einem besonderen Gegenstande philosophischer Untersuchung. Eine Darstellung der abgeleiteten ästhetischen Ideen gehört nicht in das Gebieth der Philosophie, sondern in das Gebieth der empirischen oder historischen Kunstlehre, wovon die artistische Archäologie oder die Lehre von den Antiken einen besonderen Theil ausmacht. In dieser muß gezeigt werden, wie die Künstler in ihren Werken die ursprünglichen ästhetischen Ideen auf die mannigfaltigste Weise entwickelt, fortgebildet, aus-

gedrückt und dargestellt haben, welches sich aber gar nicht zeigen läßt, wenn man nicht die ästhetischen Ideen in ihrer Ursprünglichkeit vorher kennen gelernt hat *).

*) Die sogenannten Ideale der Griechen sind lauter abgeleitete ästhetische Ideen. Von ihnen handelt daher der Kunstarchäolog. Wir werden in der ästhetischer Ideologie das Urideal aufzusuchen haben, worauf sich alle jene Ideale zuletzt beziehen.

Der reinen Geschmackslehre

erster Abschnitt.

Ästhetische Ideologie.

§. 5.

Wir sind uns bewußt, daß wir an gewissen Gegenständen eine eigenthümliche Art des Wohlgefallens finden, welche Geschmackslust heißt. Dieses Wohlgefallen kann sich entweder auf die Qualität oder auf die Quantität der Objecte beziehen. In jenem Falle ist es ihre Schönheit, in diesem ihre Erhabenheit, welche das Lustgefühl erregt. Die ästhetische Ideologie muß also zuvörderst diese beyden ästhetischen Grundcharaktere der Dinge in Erwägung ziehen, um hernach auch diejenigen Eigenschaften der Dinge zu betrachten, welche theils mit der Schönheit, theils mit der Erhabenheit verwandt sind, und um dieser Verwandtschaft willen ein ästhetisches Wohlgefallen im menschlichen Gemüthe bewirken.

Die Ideologie zerfällt daher wieder in drey besondere Hauptstücke.

Anmerkung.

Das ästhetische Wohlgefallen überhaupt ist eine allgemeine Thatsache des Bewußtseyns, oder eine Gemüthsbestimmung, die unter gewissen Bedingungen in dem Bewußtseyn eines jeden Menschen erscheint, die daher auch von jedem, der über die Geschmackslust zu philosophiren beginnt, anerkannt werden muß. Denn wenn gleich nicht allen dasselbe gefällt, weil die subjectiven und empirischen Bedingungen, von welchen jenes Wohlgefallen zum Theil abhängig ist, bey verschiedenen Individuen verschieden seyn und unter gewissen Umständen ganz fehlen können (z. B. bey Blinden, Tauben, Blödsinnigen, oder noch ganz rohen und grobsinnlichen Menschen, die nur an demjenigen Vergnügen finden, was ihre Nerven durch einen materialen Reitz in starke Bewegung setzt): so wird doch jeder wohlorganisirte und zu einer gewissen Entwickelung seines geistigen Vermögens heran gewachsene Mensch gewisse Gegenstände mit einem inneren Wohlgefallen wahrnehmen, ohne gerade von ihnen körperlich gereitzt zu werden. Gewisse Gestalten, Bewegungen oder Töne werden seine Aufmerksamkeit rege machen, er wird gern bey ihrer Wahrnehmung verweilen, weil er sein Gemüth dabey von einer höheren als bloß sinnlichen Lust durchdrungen fühlt. Dieses Lustgefühl aber ist offenbar ein anderes, wenn ihn die Qualität eines Dinges an sich zieht und gleichsam mit Liebe zu demselben erfüllt, als wenn die Größe desselben ihn ergreift und gleichsam mit Gewalt zur Bewunderung fortreißt. Wer z. B. ein heiteres, mit grünen Feldern

und Wieſen überzogenes, von ſchlängelnden Silberbächen durchſchnittenes, und mit weidenden Heerden bedecktes Thal vor ſich ausgebreitet ſieht, wird ſich ganz anders afficirt fühlen, als wenn er ſich in einer wildromantiſchen Landſchaft befände, wo rauhe über einander gethürmte Felſen mit ihren kahlen Gipfeln in die Wolken reichen und mit ihren überhängenden Wänden einzuſtürzen drohen. Dort wird er, wie ſchön! — hier, wie erhaben! ausrufen, wenn er anders zu Worte kommen kann, und ſein Gefühl ſich nicht in ein ſprachloſes Entzücken oder Staunen auflöſt. — Außer der Schönheit und Erhabenheit aber, als den beyden Hauptcharakteren der Objecte des äſthetiſchen Wohlgefallens, gibt es noch eine Menge von Eigenſchaften der Dinge, die bald mit der Schönheit bald mit der Erhabenheit in einer näheren oder entfernteren Beziehung ſtehen oder wenigſtens unter gewiſſen Bedingungen in eine ſolche Beziehung treten können (z. B. das Anmuthige, Zierliche, Naive, Komiſche, Feyerliche, Prächtige, Tragiſche u. ſ. w.). Dieſe dürfen daher in einer vollſtändigen Theorie von den Gründen des äſthetiſchen Wohlgefallens nicht übergangen werden. Mithin muß die äſthetiſche Ideologie zur Lehre vom Schönen (calleologia) und vom Erhabenen (hypseologia) als den erſten beyden Hauptſtücken auch noch die Lehre von der äſthetiſchen Verwandtſchaft (syngeneiologia) als drittes Hauptſtück hinzufügen *).

*) Die Ausdrücke καλλεολογια und ὑψεολογια ſind nach der Analogie von τελεολογια gebildet (aus καλλος, die Schönheit, ὑψος, die Erhabenheit, und λογος, welches ſowohl die Rede als die Lehre bedeutet), um

sie zu unterscheiden von καλλιλογια und ὑψολογια, welche schones und hohes Reden (letztes auch im bösen Sinne für Großsprechen) bedeuten. Συγγενειολογια (von συγγενεια, die Verwandtschaft, und λογος) würde eigentlich eine Verwandtschaftslehre überhaupt anzeigen; dieser Ausdruck ist daher durch das Beywort ästhetisch näher zu bestimmen. — Wenn übrigens jemand, an den hier aufgestellten Kunstwörtern Anstoß nehmen sollte, so bitten wir denselben, zu bedenken, daß sie bloß zur Abkürzung der Überschriften dienen sollen, und es jedem frey steht, sie nach Belieben anzunehmen oder zu verwerfen.

Der äſthetiſchen Ideologie

erſtes Hauptſtück.

Kalleologie.

§. 6.

Das Schöne (pulcrum) gefällt. Aber auch das Angenehme, das Nützliche, das Wahre und das Gute iſt in der Wahrnehmung mit einem gewiſſen Wohlgefallen verknüpft. Iſt alſo das Schöne ſelbſt von anderen Arten wohlgefälliger Dinge verſchieden, ſo muß auch das Wohlgefallen am Schönen von dem Wohlgefallen an dieſen Dingen verſchieden ſeyn. Dieſer Unterſchied muß daher zuvörderſt aufgeſucht werden.

Anmerkung 1.

Da die Äſthetiker über den Begriff des Schönen eigentlich noch gar nicht einig ſind, und deſſen Beſtimmung nicht geringen Schwierigkeiten unterworfen iſt, ſo iſt hierbey die größte Vorſicht nöthig. Er muß daher durch eine allmählige Entwickelung erſt aufgeſucht werden, ſo daß wir von einzelnen Erläuterun-

gen bis zur vollständigen Erklärung nach und nach fortschreiten (Log. §. 122. Anm. 1.). — Etymologisch betrachtet würde schön alles dasjenige seyn, was überhaupt auf eine glänzende oder hervorstechende Art in die Augen fällt; denn es kommt wahrscheinlich her von scheinen in der Bedeutung, wo dieß so viel als glänzen oder schimmern heißt. Für ein noch rohes Gemüth ist nähmlich alles Glänzende oder Schimmernde (z. B. helle Farben) schön; daher auch in der russischen Sprache der Begriff des Schönen durch ein Wort bezeichnet seyn soll, welches eigentlich roth bedeutet, indem diese Farbe den meisten Glanz um sich her verbreitet. Allein bey dieser Erklärung würden wir mit dem gebildeten Geschmacke selbst in Widerstreit gerathen; denn eine Tafel, auf welcher allerley helle Farben, ohne irgend einen Umriß dadurch anzudeuten, ohne alle Verschmelzung und Harmonie aufgetragen wären, würde wohl kein Mensch von gebildetem Geschmacke schön finden; vielmehr würde eine solche Sudeley wegen des grellen Abstichs der Farben gegen, und ihrer Verwirrung unter einander mit großem Mißfallen wahrgenommen werden. Auch würde jene etymologische Erklärung den Begriff des Schönen bloß auf Gegenstände des Gesichts beschränken, da wir doch auch anderen Sinnesobjecten das Prädicat der Schönheit zueignen. Wir müssen also den Begriff des Schönen auf einem anderen Wege zu bestimmen suchen. Hier zeigt sich uns nun als das erste und am allgemeinsten zugestandene Merkmahl des Schönen, daß es gefällt. Denn wiewohl nicht jedem gefällt, was Andere für schön halten, so gefällt doch jedem, was er selbst dafür hält, und zwar hält

er's eben darum für schön, weil's ihm gefällt, so daß das Wohlgefallen am Gegenstande dem Urtheil über dessen Schönheit als conditio sine qua non vorausgeht. Allein der wohlgefälligen Dinge gibt es so viele, daß wir mit jenem Merkmahle bey weitem nicht ausreichen. Wir müssen also das Schöne mit anderen wohlgefälligen Dingen vergleichen, um uns des Unterschiedes, der zwischen den verschiedenen Arten des Wohlgefälligen und des Wohlgefallens selbst statt findet, bewußt zu werden. Denn wenn jede Art des Wohlgefälligen ihren eigenthümlichen Charakter hat, so muß auch selbst das Wohlgefallen daran nach seinen Gründen oder Quellen verschieden seyn. Indem wir diese aufsuchen, werden wir uns den Weg zur näheren Kenntniß des Schönen bahnen.

Anmerkung 2.

Es gefällt aber nächst dem Schönen auch das Angenehme, Nützliche, Wahre und Gute *). Diese Ausdrücke in Ansehung der zum Grunde liegenden Begriffe für identisch oder synonymisch zu erklären, leidet schon der Sprachgebrauch nicht, obwohl der gemeine Redegebrauch zuweilen so schwankend ist, daß er ein Wort für das andere setzt. Er bedarf aber dann einer Berichtigung durch wissenschaftliche

*) In der Folge werden wir auch das Erhabene als einen besonderen Gegenstand des menschlichen Wohlgefallens betrachten. Da aber dieser Betrachtung ein eigenes Kapitel gewidmet ist (§. 5. Anm.), so wäre sie hier am unrechten Orte. Dasselbe gilt von dem, was wegen seiner Verwandtschaft mit dem Schönen und Erhabenen gefällt.

Sonderung der Begriffe, damit jedem sein angemessener Ausdruck angewiesen und erhalten werde. So wird freylich auch das Wort schön im gemeinen Leben oft gemißbraucht und auf Dinge angewandt, denen im eigentlichen Sinne dieses Prädicat nicht zukommt. Allein der Ästhetiker darf sich dadurch nicht irre führen lassen, sondern muß vielmehr durch sein Philosophiren dem Mißbrauche der Wörter vorbeugen und die daraus entstehende Verwirrung der Begriffe verhüthen. Denn es ist Pflicht der Wissenschaft, zum klaren und deutlichen Bewußtseyn zu bringen, was im gemeinen Redegebrauche sich nur als dunkles und verworrenes Gefühl ankündigt. Wenn demnach jemand an einem heiteren Frühlingstage sagt, daß heute schönes Wetter sey, so würde es richtiger angenehmes heißen. Denn das Wetter selbst (eine gewisse Temperatur oder Modification der atmosphärischen Luft) ist nicht schön, ob es gleich die Gegenstände um uns her (z. B. eine schöne Gegend) in einem besseren Lichte zeigt, und so ihre Schönheit erst recht in die Augen fällt. Das schönmachende oder verschönernde Wetter wird daher leicht mit dem Schönen selbst verwechselt oder metonymisch ein Schönes genannt. Desgleichen wenn jemand einen wohlschmeckenden, kraftvollen, feurigen Wein schön nennt (gleich jenem Kaufmanne, der dem Publicum bekannt machte, er habe schöne Häringe und schönen Käse aus Holland erhalten), so denkt er dabey eben so wenig an eigentliche Schönheit, als derjenige, der eine Erbschaft von einigen Tonnen Goldes oder einen vollen Geldsack schön nennt, sondern beyde haben bloß die Annehmlichkeit oder Nützlichkeit der Dinge, die sie rühmen, im Sinne. Eben so wenn je-

mand einen richtigen Beweis oder eine gerechte Handlung schön nennt, ist dieß nicht minder ein Mißbrauch des Wortes schön, oder eine Verwechselung des Schönen mit dem Wahren und Guten. Ein Beweis kann wahr und eine Handlung gut seyn, ohne darum auf eine schöne Art dargestellt oder ausgeführt zu seyn, so wie umgekehrt ein Beweis oder eine Handlung schön seyn kann, ohne darum wahr oder gut zu seyn *). In allen diesen und vielen anderen Fällen wird demnach das Schöne mit dem Angenehmen, Nützlichen, Wahren und Guten vom gemeinen Redegebrauche zwar verwechselt, aber dadurch der wesentliche Unterschied dieser Arten des Wohlgefälligen nicht aufgehoben.

§. 7.

Angenehm (jucundum) ist, was unseren Trieben und Neigungen Befriedigung gewährt, und nützlich (utile), was als ein Mittel des Angenehmen betrachtet wird. Es muß daher ein Gegenstand die practische Sinnlichkeit unmittelbar oder mittelbar in Bewegung

*) Das feinsinnige Volk der Griechen verknüpfte die Idee des Schönen und des Guten in dem trefflich gebildeten Worte καλοκαγαθια. Es nannte daher zwar oft auch das Gute schön (καλον), aber nur wie fern es sich auf eine schöne Weise äußert. Beydes an und für sich betrachtet unterschieden sie sehr wohl; sonst hätten sie es nicht verknüpfen und z. B. sagen können: Ασκητας εναι των καλων καγαθων εργων (Xenoph. Cyrop. I, 5, II.). Ihr lebendiger Schönheitssinn forderte nähmlich, daß das Gute auch unter einer schönen Form erscheinen sollte.

setzen, und dadurch eine Begierde nach dessen Besitz und Genuß erregen, wenn er angenehm und in irgend einer Beziehung auf das Angenehme stehen, wenn er nützlich heißen soll (Fund. §. 78. nebst den Anm. und §. 80. Anm. 2.). Das Wohlgefallen am Angenehmen und Nützlichen ist folglich durch sinnliche Begierden bedingt, von welchen aber das Wohlgefallen am Schönen als solchem unabhängig ist.

Anmerkung 1.

Der Mensch als sinnliches Wesen hat eine Menge von Trieben und Neigungen, die theils natürlich, theils erworben sind, und insgesammt auf drey ursprüngliche oder Grundtriebe, den Selbsterhaltungs- Geschlechts- und Geselligkeitstrieb zurückgeführt werden können. Vermöge des ersten strebt der Mensch sich selbst als Individuum zu erhalten, indem er seinen Körper (das sinnliche Ich als Repräsentanten des geistigen) durch Aufnahme fremder Stoffe, wodurch die nach und nach abgehenden Theile ersetzt werden, zu nähren und durch Widerstand gegen Verletzungen zu schützen sucht; daher man diesen Trieb auch Ernährungs- und Vertheidigungstrieb nennen kann. Vermöge des zweyten strebt er seine Gattung zu erhalten, indem er durch Vereinigung der Geschlechter sich fortzupflanzen sucht; daher man diesen Trieb auch Fortpflanzungstrieb nennen kann. Vermöge des dritten strebt er die Gemeinschaft mit anderen Wesen seines Gleichen zu erhalten, indem er durch Umgang und Zusammenwirken mit ihnen seinen Wirkungskreis zu erweitern sucht; daher man diesen Trieb auch Gemeinschaftstrieb nennen

kann. Der erste ist durchaus egoistisch oder selbisch *), indem der Mensch dabey nur sich selbst im Auge hat; der letzte ist sympathetisch, indem der Mensch im Umgange mit anderen nothwendig an ihren Freuden und Leiden Theil nimmt; der zweyte aber ist theils egoistisch theils sympathetisch, indem dieser Trieb, wenn er erwacht und naturgemäß befriedigt werden soll, den Menschen nothwendig zur Gemeinschaft mit Personen eines anderen Geschlechts und zur Theilnahme an ihren Gefühlen hinzieht. Alle diese Triebe wollen befriediget seyn, und ihre Befriedigung erregt Vergnügen — Lustgefühl, ihre Nichtbefriedigung Mißvergnügen oder Schmerz — Unlustgefühl. Was demnach jene Befriedigung gewährt oder wenigstens zu gewähren scheint, ist angenehm und wird begehrt, das Gegentheil ist unangenehm und wird verabscheut. Beydes — Begehren und Verabscheuen — ist ein Streben des Subjects, jenes nach Vereinigung mit, dieses nach Entfernung von ihm selbst. Ein Object, das als angenehm empfunden werden soll, muß daher mit dem Subject

*) Der Verfasser merkt hier ein für alle Mahl an, daß, da im Worte selbst das st ein bloßes Anhängsel ist (daher man auch statt dessen selber sagt), er in allen davon abgeleiteten oder damit zusammen gesetzten Wörtern des Wohllauts halber das st wealäßt. Wie man also selbig (selbiger, selbige) und selbander (selbzwey, selbdrey u. s. w.) sagt, so sagt er auch selbisch statt selbstisch, Selbthätigkeit, Selbständigkeit, Selbbewußtseyn, Selberkenntniß statt Selbstthätigkeit u. s. w. Die Alten sagten selber, selbe, selbes. Aus selbes wurde selbest, und hieraus selbst, wie aus Mittels mittelst.

entweder unmittelbar (z. B. ein angenehmes Nahrungsmittel) oder mittelbar (wie alles angenehme Sicht- und Hörbare durch das Medium von Licht und Luft) in Verbindung treten. Wie fern nun dieses Verhältniß des Objects zum Subjecte im voraus als dem Triebe angemessen mit mehr oder weniger Klarheit vorgestellt wird, entsteht auch bey der äußeren oder inneren Wahrnehmung des Objects im Subjecte eine Begierde nach dessen Besitz und Genuß oder ein Hinstreben nach Vereinigung; daher auch der auf ein bestimmtes Object gerichtete Trieb Neigung und das Object selbst angenehm oder annehmlich heißt. Das Wohlgefallen am Angenehmen ist folglich durch Begierden bedingt; denn wenn das wahrnehmende Subject keine Begierden hätte, so würd' es gegen solche Objecte völlig gleichgültig bleiben. Bey den unendlich mannigfaltigen Modificationen aber, die unsere Triebe und Neigungen in, mit und durch Erfahrung annehmen können, ist auch die Beziehung der Objecte auf diese Triebe und Neigungen unendlich mannigfaltig, so daß, was für den Einen angenehm ist, für den Anderen sehr unangenehm seyn, mithin über das, was angenehm oder unangenehm ist, gar kein allgemeingültiges Urtheil gefällt werden kann. Jeder richtet sich vielmehr bey Beurtheilung der Dinge in Ansehung ihrer Annehmlichkeit und Unannehmlichkeit nach seiner eigenen Empfindung. Deßhalb gibt man auch allen Streit hierüber auf nach dem bekannten: De gustu (scl. organico — §. 1. Anm. 2.) oder — weil es hier mehrere gleich gute Geschmäcke geben kann — de gustibus non est disputandum.

Anmerkung 2.

Das Nützliche unterscheidet sich vom Angenehmen nur durch die Reflexion. Dieses nimmt auch der bloße oder blinde Trieb (instinctus brutus) wahr, jenes erkennt aber nur der auf Ursachen und Wirkungen oder auf den Caussalzusammenhang der Dinge reflectirende Verstand. Die Erfahrung lehrt uns nähmlich, daß viele Dinge, wiewohl sie an sich nicht angenehm, ja vielleicht gar unangenehm sind, dennoch gebraucht werden können, um dadurch zum Besitze und Genusse des Angenehmen zu gelangen. Darum heißen solche Dinge nützlich, und im Gegenfalle, wenn ihre Folgen unangenehm sind, schädlich — z. B. Geld, Arzeney, Gift — oder auch gut und böse im relativen Sinne, weil sie nicht an und für sich (absolut) sondern nur in Beziehung auf jene Folgen gut und böse sind *). Es kommt daher bey Beurthei-

*) Es kann auch etwas nützlich in Beziehung auf ein anderes nützliches Ding seyn. Das Handwerkzeug ist dem Arbeiter nützlich, um damit ein gewisses Product zu fertigen, und dieses ist ihm nützlich, um Geld daraus zu lösen, und dieses wieder, um gewisse Bedürfnisse zu befriedigen; diese Befriedigung aber ist angenehm. Man kann daher das Nützliche in der ersten, zweyten, dritten Potenz u. s. w. unterscheiden. Aber immer ist die Beziehung des Nützlichen auf das Angenehme als Mittel desselben die Hauptsache, die wir oft schon in der Einbildung anticipiren; daher sich auch jemand über das Nützliche, gleich dem Angenehmen, unmittelbar freuen kann — z. B. der Geitzige über das Geld, das er im Kasten hat. Denkt man aber etwas als nützlich in Beziehung auf ei-

lung der Nützlichkeit oder Schädlichkeit einer Sache lediglich auf die Zwecke an, die jemand hat, und den Gebrauch, den er davon zur Erreichung dieser Zwecke macht, oder unter den gegebenen Umständen machen kann. Das Geld kann auf diese Art völlig unnütz oder gar schädlich werden, während das Gift im höchsten Grade nützen kann. Das Urtheil über das Nützliche ist daher eben so wenig wie das über das Angenehme allgemeingültig, und muß nach den verschiedenen Subjecten und deren Zwecken höchst verschieden ausfallen; und da von diesem Urtheile auch der Werth des Angenehmen sowohl als des Nützlichen abhängig ist, so läßt sich hieraus leicht begreifen, warum der durch jenen Werth bestimmte Preis aller Dinge, die um ihrer Annehmlichkeit oder Nützlichkeit willen von den Menschen begehrt werden, nach Zeit und Ort so veränderlich ist.

Anmerkung 3.

Das Schöne kann zwar auch angenehm und nützlich seyn. Es kann z. B. ein schönes Gemählde dem lüsternen Beschauer eine Art von sinnlichem Genuß gewähren und ihm dadurch angenehm — oder eine

---

nen höheren (nichtsinnlichen) Zweck, so gehört das Nützliche selbst in die Classe des Wahren und Guten. Denn wie fern das Wahre Wahres erzeugt (ein wahrer Grundsatz viele wahre Folgesätze erkennen läßt) und das Gute Gutes bewirkt (ein gutes Beyspiel gute Handlungen veranlaßt), ist das Wahre und Gute nur in Beziehung auf sich selbst nützlich, mithin auch vom Wahren und Guten an und für sich oder außer dieser Beziehung betrachtet nicht verschieden.

schöne Gesichtsbildung dem Besitzer als ein guter Empfehlungsbrief das Wohlwollen Anderer erwerben und ihm dadurch nützlich werden. Eben so kann jemand nach dem Besitze schöner Kunstwerke streben, um damit entweder als Kunstkenner zu glänzen oder als Kunsthändler sein Glück zu machen. Allein alles dieß ist nur etwas Zufälliges für die Schönheit selbst. Der echte Liebhaber des Schönen wird dasselbe frey von allen Begierden anschauen und ohne Rücksicht auf Vortheil und Gewinn das innigste Wohlgefallen daran finden, ja er wird Anderen nur insofern echten Schönheitssinn zugestehen, als sie hierin mit ihm gleichgesinnt scheinen; und selbst der Kunsthändler, der das Schöne, wie ein Sclavenhändler cirkassische Mädchen, als verkäufliche Waare behandelt, rechnet bey seinen Speculationen auf jenen Schönheitssinn, ob er gleich wohl weiß, daß der Liebhaberey des Schönen oft ganz andere Motive beygemischt sind. Es muß also doch das Wohlgefallen am Schönen als solchem vom Wohlgefallen am Angenehmen und Nützlichen verschieden seyn, da es im menschlichen Bewußtseyn auch ohne Beziehung auf sinnliche Begierden statt finden kann, und diese Beziehung sogar als Herabwürdigung der Schönheit gemißbilligt wird.

§. 8.

Wahr (verum) ist, was in Ansehung unserer Vorstellungen und der davon abhängigen Erkenntnisse, und gut (bonum) im eigentlichen Sinne oder schlechthin (absolute), was in Ansehung unserer Bestrebungen und der davon abhängigen Handlungen allge-

meingültig oder durchaus harmonisch ist. Wir beziehen nähmlich jede einzelne Erkenntniß auf die Idee eines Systems aller Erkenntnisse, und jede einzelne Handlung auf die Idee eines Systems aller Handlungen überhaupt, und betrachten nur dasjenige als wahr und gut, wovon wir überzeugt sind, daß es in ein solches System passe, und eben darum von allen vernünftig denkenden und wollenden Subjecten gebilligt werden müsse (Fund. §. 81. Anm. 2. Log. §. 5. nebst den Anm.). Das Wohlgefallen am Wahren und Guten ist also durch die Ueberzeugung von der theoretischen oder speculativen und practischen oder moralischen Gültigkeit dessen, was man für wahr und gut hält, bedingt, da hingegen das Wohlgefallen am Schönen auch unabhängig von jener Ueberzeugung statt finden kann.

Anmerkung 1.

Da die alte berühmte Frage: Was ist Wahrheit? und die neuere: Gibt es ein allgemeines, materiales oder bloß formales, Kriterium derselben? hier nichts zu entscheiden, auch schon anderwärts das Nöthige darüber gesagt ist, so begnügen wir uns hier mit einer kurzen Auseinandersetzung der im vorstehenden Paragraph enthaltenen Erklärungen. Wir bemerken daher zuvörderst, daß, wenn jemand etwas für wahr erklärt, er damit unstreitig sagen will, jedes vernünftig urtheilende Subject solle eben das, was er behauptet, gel-

ten laſſen. Er ſetzt daher beym Anſpruche auf Wahrheit in ſeiner Erkenntniß eine durchgängige Harmonie aller Erkenntniſſe voraus, oder bezieht ſeine Erkenntniß auf ein Syſtem der Erkenntniſſe überhaupt, mit welchem jene zuſammenſtimme. Wenn wir daher irgend eine Behauptung in Anſehung ihrer Wahrheit oder Falſchheit beurtheilen wollen, ſo vergleichen wir ſie theils beym eigenen Nachdenken mit unſeren ſchon vorhandenen Vorſtellungen und Erkenntniſſen, theils bey der Mittheilung an Andere mit fremden Vorſtellungen und Erkenntniſſen, und betrachten den aus dieſer Vergleichung ſich etwa ergebenden Widerſtreit als Zeichen irgend eines verborgenen Irrthums, der aus der Erkenntniß zu entfernen iſt, um zur Harmonie aller Erkenntniſſe zu gelangen. Auch iſt alles Deduciren und Demonſtriren nichts anderes als ein Gegeneinanderhalten der Erkenntniſſe, um ſich ihrer Zuſammenſtimmung bewußt zu werden. Zwar iſt niemand im wirklichen Beſitz eines vollſtändigen Syſtems aller Erkenntniſſe, um ſich ihrer durchgängigen Harmonie bewußt zu werden; und eben darum iſt der Menſch dem Irrthum unterworfen. Nur eine unendliche Intelligenz würde in jenem Beſitze (allwiſſend) und deßhalb keinem Irrthum unterworfen (untrüglich) ſeyn. Aber die Idee eines ſolchen Syſtems (das Ideal der abſoluten Wiſſenſchaft) ſchwebt uns bey allem Forſchen und Denken vor und iſt das (freylich unendliche, mithin auch unerreichbare) Ziel alles unſeres wiſſenſchaftlichen Strebens. Wenn wir daher irgend einem Urtheile als einem wahren unſeren Beyfall geben, ſo iſt dieſer eine Folge von dem Anerkennen der Gültigkeit des Urtheils, mithin eine eigene Art des Wohlgefallens, nähmlich

das Wohlgefallen am Wahren als solchem, bedingt durch die Überzeugung von der theoretischen oder speculativen Gültigkeit desselben (Fund. §. 88.).

Anmerkung 2.

Mit dem Wohlgefallen am Guten hat es dieselbe Bewandtniß, nur daß hier die practische Vernunft mit ihren moralischen Gesetzen das Wohlgefallen bedingt. Denn wenn wir etwas (irgend eine Gesinnung oder Handlung) für (absolut oder sittlich) gut erklären, so wollen wir damit sagen, jedes vernünftige Wesen solle eben so gesinnt seyn und handeln, und tadeln eben darum denjenigen, der in seinen Bestrebungen und Handlungen einen Willen verräth, welcher nicht mit dem Willen aller übrigen vernünftigen Wesen zusammen bestehen kann. Wir gehen also in unseren moralischen Urtheilen immer von der Idee aus, daß alle Bestrebungen und Handlungen vernünftiger Wesen mit einander einstimmen sollen, oder wir beziehen jede einzelne Erscheinung in der sittlichen Welt auf ein System vernünftiger Bestrebungen und Handlungen überhaupt, in welches sie gleichsam eingefügt werden soll, und können sie nur unter der Bedingung billigen, wenn sie in dieses System paßt und dadurch ihre sittliche Gültigkeit bewährt. Das Wohlgefallen am Guten ist folglich durch die Überzeugung von der practischen oder moralischen Gültigkeit dessen bedingt, was Gegenstand eines solchen Wohlgefallens werden soll.

Anmerkung 3.

Das Schöne kann zwar auch zugleich wahr und gut seyn. Es kann z. B. ein schönes Gedicht oder eine schöne Rede ihrem Inhalte nach mit den Gesetzen der Wahrheit und Güte sehr wohl übereinstimmen. Allein

diese Einstimmung ist keines Wegs nothwendig, um ein ästhetisches Wohlgefallen zu bewirken. Vielmehr kann dieses auch ohne jene Einstimmung statt finden. Wer fragt z. B. wenn er Homer's Gedichte mit innigem Wohlgefallen lieset, ob die in ihnen dargestellten Begebenheiten sich wirklich zugetragen haben oder nicht. Gesetzt es ließe sich erweisen, daß nie ein Achill oder Ulyß gelebt habe, daß nie ein trojanischer Krieg geführt worden, nie ein griechischer Held nach Troja's Zerstörung in der Welt herum geirrt sey, würden darum jene Gedichte weniger Werth haben? würde die Überzeugung von der theoretischen Ungültigkeit des poetisch Dargestellten das Wohlgefallen an der poetischen Darstellung selbst aufheben? — Niemand glaubt mehr an das Daseyn jener Gottheiten, von welchen die griechische Mythologie so viel zu erzählen weiß; wir mißbilligen sogar in moralisch-religiöser Hinsicht einen großen Theil dieser Erzählungen und den darauf gegründeten heidnischen Cultus; und doch kann uns die plastische Darstellung eines Jupiter's oder Apoll's, einer Juno oder Venus, so wie die poetische Darstellung ihrer Schwächen und Leidenschaften, ihrer unsittlichen Gesinnungen und Handlungen gefallen. Das ästhetische Wohlgefallen (am Schönen) muß also vom logischen und moralischen Wohlgefallen (am Wahren und Guten) wesentlich verschieden seyn; da jenes durch die Überzeugung von der theoretischen oder practischen Gültigkeit dessen, was uns unter einer schönen Form dargestellt wird, keineswegs bedingt ist.

§. 9.

Da alle Gegenstände des menschlichen Wohlgefallens eben um dieses Wohlgefallens willen mit einem gewissen Interesse verknüpft seyn müssen, so ist auch das Wohlgefallen selbst, es beziehe sich worauf es wolle, *interessirt*. Da aber das Wohlgefallen am Schönen vom Wohlgefallen am Angenehmen und Nützlichen sowohl als am Wahren und Guten wesentlich verschieden ist (§. 7. und 8.), so muß auch das Interesse, welches mit dem Schönen als einem Gegenstande unseres Wohlgefallens verknüpft ist, wesentlich verschieden seyn von dem Interesse, welches sich auf die übrigen Gegenstände des Wohlgefallens bezieht. Es kann daher das Wohlgefallen am Schönen, ob es gleich *interessirt in allgemeiner Bedeutung* des Wortes ist, dennoch *in gewisser Hinsicht auch uninteressirt* seyn.

Anmerkung.

„Schön ist" — sagte *Kant's Kritik der Urtheilskraft* (S. 5. und 16. Aufl. 2.) — „was ohne alles Interesse gefällt." Darauf erwiderte *Herder's Kalligone* (S. 37.): „Nichts kann ohne Interesse gefallen und die Schönheit hat für den Empfindenden gerade das höchste Interesse." — Lange ist seitdem der Streit über die Frage ob das Wohlgefallen

am Schönen interessirt oder uninteressirt sey, fortgeführt worden, und noch ist er nicht von den Ästhetikern zur Entscheidung gebracht. Es könnte indessen wohl seyn, daß der ganze Streit ein bloßer Wortstreit wäre, daher entstanden, daß es verschiedene Arten des Interesses gibt, mithin dieses Wort bald in allgemeiner bald in besonderer Bedeutung genommen werden kann. Zwar sagt die Kritik, das Wohlgefallen am Schönen sey ohne alles Interesse. Sollte dieß nun so viel heißen als, ohne irgend eine Art des Interesses, so wäre die Behauptung allerdings falsch, und was die Kalligone erwidert, ganz richtig. Allein es wäre auch möglich, daß die Kritik das Wort Interesse in einer beschränkteren Bedeutung genommen und ungeachtet der scheinbaren Allgemeinheit des Ausdrucks doch nur eine gewisse Art des Interesses in Gedanken gehabt, mithin bloß die Totalität dieser Art durch das Wörtchen alles bezeichnet, und sich also nur unbestimmt ausgedrückt hätte, was freylich in einem Satze, der einen Begriff erklären soll, um so fehlerhafter ist. Um also hierüber ins Klare zu kommen, wird es nöthig seyn, das Interesse, welches mit wohlgefälligen Dingen verknüpft seyn kann, im Allgemeinen sowohl als Besonderen etwas näher zu betrachten.

§. 10.

Interesse überhaupt ist die Beziehung eines Gegenstandes auf uns selbst, wie fern er dadurch eine gewisse Theilnahme unseres Gemüths erregt. Nun bezieht sich das Angenehme und Nützliche auf uns als sinnliche, das Wahre und Gute aber auf uns als vernünftige We-

sen oder Intelligenzen (§. 7. und 8.). Das Interesse des Angenehmen und Nützlichen ist also selbst ein sinnliches, das des Wahren und Guten aber ein intellectuales oder rationales Interesse. Das sinnliche heißt auch schlechtweg oder im engeren Sinne Interesse.

Anmerkung.

Jeder Gegenstand, der in einer solchen Beziehung auf uns steht, daß er von Seiten unseres Gemüths eine gewisse Theilnahme erregt, interessirt uns (interest aliquid nostri s. nostra — es ist uns woran etwas gelegen) *); daher auch die gemeine Bedeutung

*) Die Kritik der Urtheilskraft sagt (S. 5.): «Interesse wird das Wohlgefallen genannt, was wir mit der Vorstellung der Existenz eines Gegenstandes verbinden.» — Allein Interesse ist nicht das Wohlgefallen selbst, sondern entweder Grund des Wohlgefallens, wenn etwas darum gefällt, weil es interessirt oder Folge desselben, wenn etwas darum interessirt, weil es gefällt. Im ersten Falle geht die, unsere Theilnahme erweckende, Beziehung des Gegenstandes auf uns dem Wohlgefallen an ihm voraus, im zweyten folgt sie dem Wohlgefallen nach. Auch könnte man nicht mit Unrecht sagen, daß uns selbst das Mißfällige in gewisser Hinsicht interessire, z. B. ein Feind, mithin auch darum Wohlgefallen nicht das generische Merkmahl im Begriffe des Interesses sey. Sodann ist das specifische Merkmahl der Existenz des Gegenstandes willkührlich in den Begriff des Interesses aufgenommen. Denn ein eingebildeter Gegenstand, mithin die bloße Vorstellung

des Worts Interesse entstanden ist. Denn ein Kapital interessirt den Besitzer nur, so fern er's auf irgend eine Weise benutzt oder wenigstens benutzen könnte. Der (wirkliche oder mögliche) Ertrag des Kapitals ist also eigentlich das, wodurch es in einer solchen Beziehung auf den Besitzer steht, daß es die Theilnahme seines Gemüths erregt, oder wodurch es ihn interessirt. Das Angenehme und Nützliche interessirt demnach, so fern wir Neigungen und Triebe haben, aus welchen sinnliche Begierden entspringen, die befriedigt seyn wollen, und durch das Nützliche mittelbare, durch das Angenehme aber unmittelbare Befriedigung erhalten. Es knüpft sich also an diese Gegenstände des menschlichen Wohlgefallens ein bloß sinnliches Interesse, welches auch bey rohen oder unsittlichen Menschen das herrschende ist, indem sie ihren Trieben und Neigungen unbedingt folgen, und daher nur Sinn für dasjenige haben, was ihnen unmittelbar oder mittelbar Genuß gewährt. Das Wahre und Gute aber interessirt, so fern wir Verstand und Vernunft haben, durch welche wir das Allgemeingültige in unseren Erkenntnissen und Handlungen einsehen und schätzen können, und daher

---

eines Gegenstandes, kann uns eben so wohl interessiren, als ein wirklicher. Wollte man aber sagen, ein eingebildeter Gegenstand existire doch eben in der Einbildung, so würde dieß ein leeres Spiel mit Worten seyn, und eine Ausflucht, welche die Kritik selbst verschmähen müßte. Denn diese spricht, wie man aus den nachfolgenden Erläuterungen sieht, von der Existenz des Gegenstands, welcher gefällt, außer der bloßen Vorstellung.

auch streben, es uns eigen zu machen. Es knüpft sich also an diese Gegenstände des menschlichen Wohlgefallens ein intellectuales oder rationales Interesse *), welches auch beym Gebildeteren und Sittlicheren das überwiegende ist, indem ihn die Erkenntniß des Wahren und die Ausübung des Guten mehr erfreut, als aller Sinnengenuß. Wie jedoch selbst der rohe und unsittliche Mensch, wenn er nicht im höchsten Grade verdorben ist, das Falsche und Böse nicht an sich liebt, sondern nur als Mittel des Angenehmen und Nützlichen, und daher für das Wahre und Gute immer noch ein gewisses obwohl untergeordnetes Interesse behält, so nöthiget auch das Angenehme und Nützliche dem Gebildeteren und Sittlicheren eine gewisse Theilnahme ab, weil seine sinnliche Existenz ohne diese nicht bestehen könnte. Wenn wir indessen die Gesinnungen oder Handlungen eines Menschen, oder auch den Menschen selbst interessirt nennen, so denken wir dabey nur an das sinnliche Interesse, so fern dieses in einem menschlichen Gemüthe herrschend ist, oder ein Übergewicht über das rationale Interesse hat, mithin ein der Sittlichkeit selbst widerstrebendes Interesse, ei-

*) In besonderer Beziehung auf das Gute heißt es das moralische Interesse, welches daher nur eine Unterart des intellectualen oder rationalen ist, indem dieses sowohl theoretisch als practisch seyn kann. Um deßwillen ist auch die Liebe zum Guten mit der Liebe zum Wahren so innig verwandt, daß die eine ohne die andere in ihrer Lauterkeit nicht bestehen kann, und die Moral selbst die Wahrhaftigkeit zu ihren heiligsten Pflichten zählt.

ne immoraliſche Denkart und Handlungsweiſe. Ein intereſſirter Menſch heißt daher ſo viel als ein eigennüziger, nur auf eigenen Genuß und Gewinn ausgehender. Folglich wird hier das Wort Intereſſe in der engeren Bedeutung für ſinnliches Intereſſe genommen, und in dieſer Bedeutung iſt auch das Wohlgefallen am Wahren und Guten unintereſſirt, ſobald jemand das Wahre und Gute um ſein ſelbſt willen (ohne Rückſicht auf Genuß und Gewinn) ſchäzt.

§. 11.

Da das Wohlgefallen am Schönen als ſolchem weder durch ſinnliche Begierden (§. 7. Anm. 3.) noch durch die Ueberzeugung von ſeinem ſpeculativen oder moraliſchen Werthe (§. 8. Anm. 3.) bedingt iſt, ſo findet auch in Anſehung des Schönen als ſolchen weder ein ſinnliches noch ein intellectuales Intereſſe ſtatt (§. 10.). Da aber dennoch das Wohlgefallen am Schönen mit einem gewiſſen Intereſſe verknüpft iſt (§. 9.), ſo muß es noch eine dritte Art des Intereſſes geben, welches ſich auf das Schöne eigenthümlich bezieht und daher das äſthetiſche genannt werden kann.

Anmerkung.

Das Wohlgefallen am Schönen, ſo fern es nicht zufällig mit anderen Arten des Wohlgefallens vermiſcht iſt, ſo fern es alſo iſolirt ſeinem Weſen nach betrachtet wird, nennen wir das Wohlgefallen am Schönen als ſolchem oder das reine Wohlgefallen am Schönen. Daß nun dieſes Wohlgefallen unintereſ-

sirt in der engeren Bedeutung des Worts Interesse (§. 10.) oder frey von sinnlichem Interesse sey, leidet nach den bisherigen Untersuchungen keinen Zweifel. Aber wir können nach eben denselben noch weiter gehen und sagen, daß jenes Wohlgefallen auch frey von intellectualem Interesse sey. Denn das Wohlgefallen am Wahren und Guten ist ein ganz anderes als das reine Wohlgefallen am Schönen. Wenn sich nun gleichwohl an dieses Wohlgefallen ein gewisses Interesse anschließt, wenn wir, indem wir etwas Schönes mit innigem Wohlgefallen betrachten, dadurch im höchsten Grade interessirt werden können, so muß es noch ein anderweites Interesse geben, welches wir am schicklichsten das ästhetische nennen können. Zwar könnte auch das sinnliche Interesse ästhetisch in etymologischer Bedeutung heißen; allein vermöge der durch den Sprachgebrauch einmahl bestimmten Bedeutung des Worts Ästhetik (§. 1. Anm. 1.) heißt das Interesse in Hinsicht auf das Schöne mit Recht vorzugsweise ästhetisch. Die obige Frage, ob das Wohlgefallen am Schönen interessirt oder uninteressirt sey, kann daher vorerst so beantwortet werden: Es ist in sinnlicher und intellectualer Hinsicht uninteressirt, in ästhetischer aber interessirt. Allein dann entsteht die neue Frage, wodurch sich eigentlich das ästhetische Interesse vom sinnlichen und intellectualen unterscheide. Denn ließe sich kein anderweiter Unterschied ausmitteln, als der, daß jenes in Hinsicht auf das Schöne, dieses in Hinsicht auf das Angenehme oder Nützliche und auf das Wahre oder Gute statt finde, so wäre obige Frage noch nicht bestimmt genug entschieden. Es muß also jener Unterschied dadurch aufgesucht werden, daß wir dasje-

nige, was den eigentlichen Grund des Wohlgefallens bey den verschiedenen Objecten desselben enthält, näher zu bestimmen suchen.

§. 12.

Bey allen Gegenständen unseres Wohlgefallens läßt sich Materie und Form unterscheiden; es läßt sich daher auch das Wohlgefallen selbst und das mit ihm verknüpfte Interesse in das materiale und formale eintheilen. Was uns nun beym Angenehmen, Nützlichen, Wahren und Guten als solchem gefällt und interessirt, ist der Gehalt oder die Materie desselben. Was uns hingegen beym Schönen gefällt und interessirt, ist die Gestalt oder Form desselben. Das sinnliche und intellectuale Interesse ist daher ein materiales, das ästhetische ein formales. Beyde können auch zugleich bey einem Gegenstande statt finden.

Anmerkung 1.

Daß beym Angenehmen, z. B. einem wohlschmeckenden Nahrungsmittel, einem wohlriechenden Gewächse, die Materie, welche die Empfindungswerkzeuge des Subjects auf eine ihnen angemessene Weise reitzt oder in Bewegung setzt, es eigentlich ist, worauf sich das Wohlgefallen am Objecte bezieht, bedarf wohl keines Beweises. Es würde ohne jenen materialen Effect gar nicht im Stande seyn, irgend eine Begierde oder ein Streben nach Genuß im Subjecte zu erregen. Wenn aber das Angenehme etwan auch um

seiner Form willen gefiele, wie dieß bey einer Blume, einer Baumfrucht oder einem Backwerke wohl der Fall seyn kann, so wäre dieß eine ganz andere Art des Wohlgefallens, die auch frey von allem Sinnengenusse, und selbst bey einem Gegenstande, der gar nicht zu genießen wäre, (z. B. einer durch menschliche Kunst nachgebildeten Blume oder Frucht) statt finden könnte; und der Gegenstand würde eben um dieses formalen Wohlgefallens willen schön heißen. Beym Nützlichen ist's derselbe Fall. Ein Geldstück ist nützlich und interessirt in dieser Eigenschaft um seines materialen Werths willen; je besser daher sein Metallgehalt (das Schrot und Korn) ist, desto höher wird es geschätzt *). Zwar hängt seine Nützlichkeit zum Theil auch von

*) Daß zu große Feinheit des Metalls die Nützlichkeit des Geldstückes im Handel und Wandel des gemeinen Lebens vermindern würde, und daher ein gewisser Zusatz von schlechterem Metalle bey Ausprägung der Gold- und Silbermünzen nöthig sey, wiewohl die Alten ihre Münzen anfangs nicht legirten, kann gegen obige Behauptung eben so wenig ein Einwurf seyn, als die Bemerkung, daß das sogenannte Papiergeld gar keinen materialen Werth habe. Denn die Nützlichkeit der Dinge richtet sich immer nach ganz bestimmten Zwecken und ist deßhalb durchaus relativ, so daß etwas in einer Hinsicht schlechter seyn kann als ein anderes, wenn es gleich in anderer Hinsicht viel besser ist. Und das Papiergeld ist nur nützlich, so fern es einen gewissen materialen Werth repräsentirt und dieser auch durch Umtausch dafür erlangt werden kann. Außer dieser Bedingung würd' es jeder als unnütz wegwerfen, oder höchstens wie jener prahlende Bauer als Fidibus verbrauchen.

seiner Form ab; denn es würde, wenn es z. B. viereckig wäre, weniger brauchbar seyn. Allein da jede Materie, die zu irgend einem Gebrauche dienen soll, eine bestimmte Form haben muß, so wählt man natürlich diejenige, welche für jenen Gebrauch die zweckmäßigste ist. Diese Zweckmäßigkeit ist es demnach, welche uns bey einem nützlichen Dinge interessirt, sie mag übrigens an der Materie allein oder auch zugleich an der Form haften. Denn die Zweckmäßigkeit eines nützlichen Dinges beruht nie auf der bloßen Form, sondern es muß die Form auch an einer dem Zwecke des Dinges angemessenen Materie statt finden. Ein papiernes Haus, Uhrwerk oder Beil wird daher niemand zweckmäßig finden, sondern es muß jedes dieser Dinge aus einer solchen Masse bestehen, die seinem Zweck entspricht und wodurch es erst ein wahrhaft nützliches Ding wird. Wenn und wie fern hingegen an einem solchen Dinge die bloße Form gefällt und interessirt, dann und so fern heißt es nicht ein nützliches, sondern ein schönes Ding. Eine Münze, ein Gebäude oder ein anderes Product der mechanischen Kunst heißt daher eben sowohl schön, als ein Gemählde, eine Bildsäule oder ein anderes Product der schönen Kunst, sobald die bloße Form desselben den Geschmack zu befriedigen oder ein ästhetisches Wohlgefallen im Gemüthe des Beschauers hervorzubringen vermag.

Anmerkung 2.

Wenn ferner ein Lehrsatz, eine Erzählung oder Beschreibung um ihrer Wahrheit willen gefällt und interessirt, so ist es lediglich der Gehalt, worauf das Gemüth hierbey reflectirt. Es kann aber das Wahre durch die Einkleidung oder Darstellung eine solche Ge-

stalt annehmen, daß es auch um dieser Form willen gefallt und interessirt. Dann erscheint das Wahre als schön. Daß aber eine Erzählung wahr seyn kann, ohne schön — und schön, ohne wahr zu seyn, ist eben so gewiß, als daß sie beydes zugleich seyn kann. Im ersten Fall ist das Interesse, womit wir eine Erzählung anhören, bloß material, im zweyten formal, im dritten material und formal zugleich. Eben so ist es, wenn wir eine Handlung als gut billigen, bloß ihr moralischer Gehalt, worauf wir dabey reflectiren *). Soll aber das Gute auch als schön erscheinen, so muß es auf eine solche Art geschehen, daß die sinnlich wahrnehmbare Handlungsweise (forma agendi sensibilis) mit Wohlgefallen vom Gemüth aufgefaßt werden kann. Das Gute muß gleichsam mit Grazie geschehen. Daß aber die Tugend oft ohne dieß schöne Gewand erscheint, ist eben so gewiß, als daß oft die sittliche Grazie mit der Tugend selbst verwechselt wird. Das formale Interesse ist demnach auch beym Guten vom materialen unterschieden, und jenes ist nichts anderes als das ästhetische, dieses aber das intellectuale oder rationale.

*) Die Moral unterscheidet zwar ebenfalls Materie und Form der Handlung, und versteht unter der letzten die der Handlung zum Grunde liegende Gesinnung, wie fern die Handlung entweder aus reiner Achtung gegen das Vernunftgesetz oder aus sinnlichen Bestimmungsgründen hervor gegangen ist. Allein diese Form der Handlung gehört mit zum ganzen moralischen Gehalte derselben; sie bestimmt nähmlich ihren inneren Gehalt, so wie das, was jener Gesinnung gemäß geschehen ist, ihren äußeren Gehalt bestimmt.

Anmerkung 3.

Das materiale und das formale Interesse ist auch noch auf folgende Art unterschieden. Jenes geht dem Wohlgefallen voraus oder ist mit ihm als Grund — dieses folgt dem Wohlgefallen nach oder ist mit ihm als Folge verknüpft. Denn wenn uns etwas um seiner Annehmlichkeit, Nützlichkeit, Wahrheit oder Güte willen gefällt, so gefällt es darum, weil es entweder die Sinnlichkeit oder die Vernunft interessirt. Wenn uns aber etwas um seiner Schönheit willen gefällt, so gefällt es schlechthin um seiner Form willen und interessirt erst durch dieses Wohlgefallen selbst. Daher ist das Schöne interessant, weil es gefällt, das Angenehme, Nützliche, Wahre und Gute hingegen gefällt, weil es interessant ist. Folglich ist zwar alles Schöne interessant, aber nicht alles Interessante schön; und das Wohlgefallen am Schönen könnte auch in so fern uninteressirt heißen, als es aus keinem Interesse hervorgeht, sondern dieses erst bewirkt. Verknüpft aber ist es stets mit einem gewissen Interesse und kann daher nie schlechthin uninteressirt heißen. Auch ist uns eben darum an der Erhaltung des Schönen, so fern ihm eine Dauer in der Zeit zukommt, mithin an der Existenz desselben gar sehr gelegen.

§. 13.

Hieraus ergibt sich nun folgende vorläufige Erklärung: Schön ist, was um seiner bloßen Form willen gefällt — oder: Schönheit ist diejenige Eigenschaft eines Dinges, vermöge welcher es im Wahrneh-

menden ein Lustgefühl durch seine bloße Form erregt.

Anmerkung.

Vorläufig heißt diese Erklärung, weil sie den Begriff der Schönheit noch nicht zulänglich bestimmt und bloß den Weg zu einer genaueren Erklärung bahnen soll. Aber die obige Frage wegen des Wohlgefallens am Schönen (§. 9. Anm.) läßt sich nach dieser Erklärung ganz bestimmt auf folgende Art beantworten: Das Wohlgefallen am Schönen ist in materialer (sowohl sinnlicher als intellectualer) Hinsicht uninteressirt, in formaler aber interessirt. Die Kantische Erklärung: Schön ist, was ohne alles Interesse gefällt, müßte daher richtiger so lauten: Schön ist, was ohne alles materiale Interesse gefällt, wiewohl sie auch so den Begriff nur negativ bestimmen würde. — Hierdurch soll nun keines Wegs geläugnet werden, daß sich mit dem Wohlgefallen am Schönen außer dem formalen Interesse, wodurch allein das reine Geschmacksurtheil bestimmt wird, auch noch ein mannigfaltiges anderweites Interesse verknüpfen könne. Dieses ist aber dann ein heterogenes, in Ansehung der Schönheit bloß zufälliges Interesse, und macht das Geschmacksurtheil zu einem gemischten, d. h. zu einem solchen, worin auch die übrigen interessanten Seiten eines schönen Gegenstandes berücksichtigt werden. So gefällt sich der Mensch selbst im Besitze des Schönen (sowohl der eigenen Schönheit, als solcher Gegenstände, die mit ihm in nächster Verbindung stehen, als schöne Kleider, Geräthschaften, Häuser, Gärten, Gemählde, selbst schöne Männer oder Weiber und Kinder) und denkt dadurch auch Anderen zu gefallen; oder

er betrachtet und braucht das Schöne als ein Mittel, im geſelligen Umgange mit Anderen das geſellige Vergnügen durch Mittheilung der Geſchmacksluſt zu befördern. Jenes Intereſſe iſt das der Eitelkeit, wodurch das Schöne vornehmlich in den Augen des weiblichen Geſchlechts und derer vom männlichen, die nach den Gunſtbezeugungen des weiblichen ſtreben — dieſes das der Geſelligkeit, wodurch das Schöne für den freundſchaftlichen Verkehr der Menſchen und die gegenſeitige Unterhaltung einen beſonderen Werth erhält *). Beyde ſtehen in offenbarer Beziehung auf die theils egoiſtiſchen, theils ſympathetiſchen Neigungen, die ſelbſt das Schöne zu einem Mittel ihrer Befriedigung machen, mithin es eigentlich bloß als etwas Angenehmes betrachten (§. 7.). Von anderer und höherer Art iſt das Intereſſe, welches wir inſonderheit darum an

*) Dieſes Intereſſe gibt auch einigen ſchönen Künſten einen beſonderen Werth für den geſelligen Umgang wegen ihrer Brauchbarkeit zur Unterhaltung, um dieſe ohne eigene Geiſtesthätigkeit der Geſellſchaftsglieder zu beleben und die unterhaltungsleeren Pauſen auszufüllen, mithin die Langeweile, von der die gewöhnlichen Geſellſchaftskreiſe ſo häufig gefoltert werden, zu verſcheuchen. Zu dieſen geſelligen Künſten gehört vornehmlich Muſik und Tanzkunſt. Sie ſind jedoch auch bey dieſem Gebrauch ein edleres Unterhaltungsmittel, als das Kartenſpiel, indem ſie den Geiſt in eine höhere Stimmung verſetzen, während dieſes ihn mehr zur trägen Maſſe (dem Geldſack) herab zieht, wenn er ſich nicht ſelbſt, durch kühnes Wagen und geſchickte Beherrſchung des Zufalls im Spiele über das gemeine Intereſſe zu erheben ſucht.

schönen Naturgegenständen nehmen, weil die Natur, indem sie unser Aug' und Ohr auf so mannigfaltige Weise ergötzt, den Menschen als ihr vollkommenstes organisches Product zu begünstigen und selbst zu einem höheren Grade von Cultur zu führen scheint (Met. §. 148. und 149.) — oder an schönen Kunstwerken, weil der Mensch in ihnen durch seine Einbildungs- und Darstellungskraft als schaffend und sich selbst cultivirend, als ehr- und bewunderungswürdig erscheint. Es ist uns also auch in dieser Hinsicht an Daseyn und Erhaltung derselben als Documente unserer Würde und Beförderungsmittel unserer Cultur gelegen. Die beyden ersten Arten des zufälligen Interesses am Schönen sind folglich dem sinnlichen, die beyden letzten aber dem intellectualen verwandt. Es läßt sich übrigens hieraus die große Gewalt, womit die Schönheit unser Herz an sich zieht, sehr wohl begreifen, indem sie dasselbe gleichsam von allen Seiten berührt. Es läßt sich aber auch mit Recht behaupten, daß die reine Liebe des Schönen bey den wenigsten Liebhabern desselben angetroffen wird. Die Menge huldigt der Schönheit aus eben so eigennützigen Rücksichten als der Tugend.

§. 14.

Wenn das Schöne nur durch seine Form gefällt (§. 12. und 13.), so muß in derselben eine gewisse Zweckmäßigkeit für das wahrnehmende Subject liegen. Da es aber nicht nothwendig ist, sich bey Wahrnehmung eines schönen Gegenstandes einen bestimmten Zweck vorzustellen, wegen dessen das Object hervorgebracht und so, wie es ist, gestaltet seyn müs-

te, um an demselben Wohlgefallen zu finden: so ist es nur die durch die Form erscheinende Zweckmäßigkeit überhaupt, welche am Schönen gefällt. Wenn und wie fern aber an einem Gegenstande, dessen Form schon durch seinen Zweck nothwendig bestimmt ist, die Schönheit nur zufälliger Weise angetroffen wird, so daß der Gegenstand nicht an und für sich als ein schönes, sondern bloß als ein verschönertes Ding zu betrachten ist, dann und so fern ist auch das Wohlgefallen am Schönen von der Vorstellung eines bestimmten Zwecks abhängig. Die Schönheit ist daher theils eine freye oder selbstständige, theils eine anhängende oder zufällige, und das Schöne theils ein absolutes, theils ein relatives.

Anmerkung 1.

Was als unzweckmäßig erscheint, kann nimmermehr als schön gefallen. Ein monströser oder verkrüppelter Menschen- oder Thierkörper, ein schiefes, jeden Augenblick den Einsturz drohendes, obwohl in sich selbst festes Gebäude kann als Spiel der Natur oder Kunst den Naturforscher oder Baukünstler, so wie jeden, der gern etwas Seltsames und Wunderbares sieht, interessiren, weil dergleichen Dinge den Erkenntnißkreis zu erweitern scheinen und daher die Neugierde reitzen; aber ein ästhetisches oder formales Wohlgefallen können sie nicht erregen, weil ihre Form selbst als etwas Unzweckmäßiges erscheint. Das Schöne muß also we-

nigstens den Schein der Zweckmäßigkeit an sich tragen. Allein es kann doch als schön gefallen, ohne daß man nach irgend einem Zwecke zu fragen braucht, wodurch dessen Form gerade so und nicht anders bestimmt wäre. Landschaften, Blumen, Früchte, Thiere, (den Menschen selbst als animalisches Wesen mit eingeschlossen) können als schön gefallen ohne alle Vorstellung eines bestimmten Zweckes, von welchem die Form dieser Dinge abhängig wäre, sie mögen in der Natur angetroffen werden oder durch Kunst dargestellt seyn. Denn sie gefallen auch in dieser Darstellung ohne jene Vorstellung. Und wer fragt, wenn ihm ein Gedicht, ein Gesang, ein Schauspiel gefällt, nach irgend einem bestimmten Zwecke, um dessen willen die Urheber solcher Kunstwerke ihren Compositionen gerade diese Form gegeben haben mögen, ob er gleich an derselben Zweckmäßigkeit überhaupt wahrnimmt? — Solche Dinge sind also an und für sich schön, sind in ästhetischer Hinsicht um ihrer selbst willen da, haben absoluten ästhetischen Werth; ihre Schönheit ist frey von aller Beymischung heterogener, dem ästhetischen Wohlgefallen fremder Zwecke, in, mit und durch sich selbst bestehend oder selbstständig. Allein es kann die Schönheit auch an einem Gegenstande angetroffen werden, dessen Form durch den Zweck desselben schon bestimmt ist, aber doch solche Modificationen leidet, daß sie ebenfalls ein ästhetisches Wohlgefallen erregt. Ein Haus, ein Möbel, ein Geldstück und andere dergleichen Dinge haben ihren bestimmten Zweck, um dessen willen sie auch eine bestimmte Gestalt annehmen; diese aber ist einer solchen Veredlung durch die Kunst oder Verschönerung fähig, daß dergleichen

Dinge auch um ihrer Schönheit willen gefallen können. Solche verschönerte Objecte sind nicht selbstständig in ästhetischer Hinsicht, sondern um eines anderweiten Zweckes willen hervor gebracht, dem sie sich auch in Ansehung ihrer Form unterwerfen müssen; die Schönheit hängt ihnen nur zufälliger Weise an, und ihr ästhetischer Werth ist bloß relativ. Denn man muß bey Beurtheilung ihrer Schönheit den eigentlichen Zweck ihres Daseyns und die dadurch bestimmte Form mit in Anschlag bringen, mithin von der Vorstellung eines bestimmten Zweckes ausgehen, um einzusehen, daß sie nicht bloß eine zweckmäßige Form überhaupt haben, sondern auch demjenigen Zwecke gemäß seyen, um dessen willen sie eigentlich da sind, weil durch denselben ihre Form schon im voraus bestimmt ist, mithin sie diesem Zwecke vorerst entsprechen müssen, wenn sie auf Zweckmäßigkeit Anspruch machen wollen *).

*) Es kann als eine historische Merkwürdigkeit betrachtet werden, daß schon der heil. Augustin den Unterschied der selbstständigen und anhängenden Schönheit angedeutet hat. Er schrieb nähmlich an den Redner Hierius in Rom ein Buch unter dem Titel: De apto et pulcro, das zwar verloren gegangen ist, wovon er aber die Hauptgedanken beyläufig in seinen Bekenntnissen (Kap. 13. ff.) anführt. Nach seiner Angabe behauptete er in jenem Buche, «pulcrum esse, quod per se ipsum, aptum autem, quod ad aliquid accommodatum deceret.» — Offenbar liegt hier der obige Unterschied zum Grunde, nur daß A. das Absolutschöne allein pulcrum, das Relativschöne hingegen aptum nannte. Er hat in-

Anmerkung 2.

„Schönheit" — sagt Kant's Kritik der Urtheilskraft (S. 61. Aufl. 2.) — „ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, so fern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird." — Man hat diese Erklärung mit Unrecht deßhalb getadelt, als wenn die Kritik damit hätte behaupten wollen, daß ein Ding zweckmäßig seyn könne, ohne irgend einem Zwecke zu entsprechen, und hat daher diese angebliche Zweckmäßigkeit ohne Zweck häufig bespöttelt (z. B. Herder in seiner Kalligone, S. 208 ff.). Allein etwas anderes ist Zweckmäßigkeit ohne Zweck und Form der Zweckmäßigkeit ohne Vorstellung eines Zweckes *). Ein Ding kann als zweckmäßig erscheinen, ohne daß es nöthig ist, dabey an einen bestimmten Zweck zu denken, wenn es auch wirklich einem solchen angemessen ist. Der Fehler jener Erklärung liegt eigentlich darin, daß sie 1) das Wohlgefallen an jener Form nicht mit erwähnt; denn ein Ding kann ohne Vorstellung eines Zweckes als zweckmäßig erscheinen und dennoch nicht als schön (um der Form willen) ge-

---

dessen anderwärts, wo er auch über das Schöne philosophirt (z. B. de vera religione cap. 3.) weiter keinen Gebrauch von dieser Unterscheidung gemacht.

*) Einmahl (S. 33.) braucht die Kritik wirklich den ersten Ausdruck, der freylich unpassend ist, wie sie denn überhaupt nicht immer die gehörige Sorgfalt in der Wahl der Ausdrücke beobachtet. Aber späterhin erklärt sie sich bestimmter und braucht den richtigeren Ausdruck.

fallen, z. B. ein Thier, dessen organische Form immer als zweckmäßig erscheint, wenn wir auch dabey an keinen bestimmten Zweck denken, deßhalb aber noch nicht ein ästhetisches Wohlgefallen in uns hervor bringt, indem sonst alle Thiere, und folglich auch alle Menschen als thierische Wesen, wenn sie nur nicht verkrüppelt oder verstümmelt wären, schön seyn müßten *). Jene Erklärung ist aber auch 2) nur auf

*) Die Kritik hat diesen Einwurf voraus gesehen, aber nicht erledigt. Sie sagt nähmlich: «Man könnte wider diese Erklärung als Instanz anführen, daß es Dinge gibt, an denen man eine zweckmäßige Form sieht, ohne an ihnen einen Zweck zu erkennen; z. B. die öfter aus alten Grabhügeln gezogenen, mit einem Loche als zu einem Hefte versehenen steinernen Geräthe, die, ob sie zwar in ihrer Gestalt eine Zweckmäßigkeit deutlich verrathen, für die man den Zweck nicht kennt, darum gleichwohl nicht für schön erklärt werden. Allein daß man sie für ein Kunstwerk ansieht, ist schon genug, um gestehen zu müssen, daß man ihre Figur auf irgend eine Absicht und einen bestimmten Zweck bezieht. Daher auch gar kein unmittelbares Wohlgefallen an ihrer Anschauung. Eine Blume hingegen, z. B. eine Tulpe, wird für schön gehalten, weil eine gewisse Zweckmäßigkeit, die so, wie wir sie beurtheilen, auf gar keinen Zweck bezogen wird, in ihrer Wahrnehmung angetroffen wird.» — Dasselbe kann man aber auch von allen Pflanzen und Thieren sagen, ohne daß sie darum alle für schön erklärt werden könnten. Unter den Thieren besonders gibt es nicht nur im einzelnen häßliche Gestalten, z. B. ein altes abgetriebenes Postpferd, sondern selbst häßliche Thierarten, z. B. der Affe, von welchem schon Ennius nach Cic. de nat. dd. I, 35.

das Absolutschöne, nicht auf das Relativschöne anwendbar; denn bey diesem ist das ästhetische Urtheil durch die Vorstellung eines bestimmten Zweckes bedingt und die Wahrnehmung der zweckmäßigen Form eines schönen Dinges dieser Art, z. B. eines Hauses, allerdings mit der Vorstellung eines solchen Zweckes verknüpft. Die Erklärung ist also in der ersten Hinsicht zu weit, in der zweyten zu enge (Log. §. 123. Anm. 1.). Richtiger würde sie so lauten: Schönheit ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie mit Wohlgefallen an ihm wahrgenommen wird; und diese Schönheit ist frey, selbstständig oder absolut, sofern sie im Geschmacksurtheile von der Vorstellung eines bestimmten Zweckes unabhängig — anhängend, zufällig oder relativ, sofern sie davon abhängig ist. Allein die Kritik der Urtheilskraft scheint von der freyen (die sie auch vaga nennt) und anhängenden Schönheit selbst nicht ganz richtige Vorstellungen zu hegen. Von den Blumen und von vielen Vögeln (als dem Papagey, dem Kolibri, dem Paradisvogel), von Zeichnungen à la grecque, vom

---

sagte: Simia quam similis turpissima bestia nobis. Daher auch das alte griechische Sprichwort, dessen Urheber Heraclitus nach Plato's Angabe war: Των πιθηκων ευμορφοτατος δυσμορφος εστ. Eben so wird wohl niemand das Fluß- oder Nilpferd, das Kamehl, das Faulthier, die Kröte, den Krebs, und andere Thiere von solcher Mißgestalt für schön erklären, ob sie gleich nicht als unzweckmäßig erscheinen. Das Wohlgefallen an der Form ist nothwendig in der Idee der Schönheit begriffen.

Laubwerke zu Einfassungen oder auf Tapeten, von den Phantasien ohne Thema (?) in der Musik und der ganzen Musik ohne Text behauptet sie (S. 48 ff. Aufl. 2.), daß dergleichen Natur- und Kunstproducte zu den freyen Schönheiten gehören. Hingegen die Schönheit eines Menschen, eines Pferdes, und eines Gebäudes sey bloß anhängend. Von Gebäuden geben wir es zu, aber nicht von Menschen und Thieren, deren Schönheit gar nicht von einem bestimmten Begriffe, nach welchem deren Zweckmäßigkeit zu beurtheilen wäre, abhängig ist. Und wenn die Schönheit vieler Vögel frey ist, warum denn nicht aller derer, welche schön sind? Und was haben Blumen und Vögel vor Menschen und Pferden voraus, daß jene freye, diese anhängende Schönheiten seyn sollen? Soll endlich die freye oder die anhängende Schönheit die vorzüglichere seyn? Doch wohl die erste? Dann müßte aber nach jenen Erklärungen eine Zeichnung à la grecque oder bloßes Laubwerk zur Einfassung, eine Phantasie oder Sonate einen höheren ästhetischen Werth haben als eine Mediceische Venus, ein Mengsischer Amor, ein Recitativ oder eine Arie, was wohl so leicht niemand der Kritik zugeben möchte. Auch scheint es nicht schicklich, die freye Schönheit eine vage zu nennen. Denn dem Vagen steht das Fixirte entgegen, und die freye Schönheit kann eben so wohl fixirt als vag seyn. Die Schönheit einer Landschaft z. B. oder eines Lustgartens, wie der Wörlitzer, ist unstreitig frey: kann man sie aber wohl eine vage nennen? Der unrichtige Begriff scheint auch den unpassenden Ausdruck veranlaßt zu haben.

§. 15.

Was um seiner Form willen Gegenstand eines ästhetischen Wohlgefallens seyn soll, muß wahrnehmbar (anschaulich oder empfindbar) seyn, mithin dem Sinne auf irgend eine Weise gegeben werden (Fund. §. 77.). Nun ist der Sinn überhaupt theils ein äußerer, theils ein innerer (Ebend. Anm. 3.). Alles Schöne muß also entweder des äußeren oder des inneren Sinnes Gegenstand seyn.

Anmerkung.

Nichtsinnliche oder übersinnliche Dinge können nie unmittelbare Objecte eines ästhetischen Wohlgefallens seyn, sondern sie müssen erst versinnlicht werden, damit sie unter einer gewissen Form erscheinen, bevor sie als schöne Gegenstände gefallen können. Wenn daher die Kunst religiöse Gegenstände, die nicht zur bloßen Geschichte der Religion gehören, sondern selbst übersinnlicher Natur sind (Fund. §. 84.), darstellen soll, so müssen diese sich ebenfalls jenem Gesetze unterwerfen. Sie können aber, wenn jene Versinnlichung auf eine edle Art geschehen soll, nicht anders als auf menschliche Weise dargestellt werden. Für die Kunst ist folglich der Anthropomorphism in der Religion nicht wohl entbehrlich; und da dieser sich in der griechischen Mythologie am vollständigsten entwickelt und ausgebildet hat, so läßt sich leicht einsehen, wie sehr durch jene Mythologie die Kunst begünstigt, und dagegen wieder durch die Kunst der religiöse Anthropomorphism unterstützt werden mußte. Was aber in moralisch-religiöser Hinsicht von jener Versinnlichungs-

weise zu halten sey, ist eine Frage, die nicht in der Geschmacks- sondern in der Religionslehre zu beantworten ist. Denn diese muß den Anthropomorphism als eine eigenthümliche Anschauungsart des Göttlichen vorzüglich in Erwägung ziehen.

§. 16.

Unter den Objecten des äußeren Sinnes kann bloß denen des Gesichts und Gehörs das Prädicat der Schönheit im eigentlichen Sinne zukommen. Denn was durch die übrigen Organe des äußeren Sinnes wahrgenommen wird, gefällt nur um des materialen Eindrucks willen. Sichtbare und hörbare Gegenstände hingegen können auch durch die bloße Form gefallen. Was aber an diesen nicht zur bloßen Form gehört, sondern um des materialen Eindrucks willen gefällt, ist gleichfalls nicht Object des ästhetischen Wohlgefallens oder des reinen Geschmacksurtheils.

Anmerkung.

Der äußere Sinn zerfällt wegen seiner organischen Mannigfaltigkeit in verschiedene Zweige, die als demselben untergeordnete Sinne betrachtet werden können. Wie viel deren eigentlich seyen und in welchem Verhältnisse sie zu einander stehen, ist eine bloß anthropologische Frage (Fund. §. 132. Anm.). Hier können wir bey der gewöhnlichen Annahme von fünf Sinnen (Gesicht, Gehör, Geruch, Geschmack und Getast, sonst auch Gefühl genannt) und deren Eintheilungen in die oberen oder edleren und niederen oder un-

edleren stehen bleiben. Diese Eintheilung hat nähmlich auch einen ästhetischen Grund, und kann daher in der Ästhetik um so eher befolgt werden. Denn die Sinne des Gesichts und Gehörs zeichnen sich vor den übrigen dadurch aus, daß auf ihre Objecte ausschließlich das Prädicat der Schönheit zu beziehen ist, weil diese Gegenstände allein ein ästhetisches Wohlgefallen im Gemüth erregen können. Was um des Wohlgeruchs oder Wohlgeschmacks willen gefällt, afficirt bloß die Geruchs- und Geschmacksnerven durch seine Materie, so fern die Theile derselben entweder in der Atmosphäre schon aufgelöset und verbreitet sind, oder im Munde aufgelöset und verbreitet werden. Es ist also eigentlich nur ein materialer Eindruck, gleichsam ein sinnlicher Kitzel der Organe, was an solchen Gegenständen gefällt. Die Form dieser Dinge aber kann nur durch's Auge wahrgenommen und mit Wohlgefallen betrachtet werden. Eben so ist dasjenige, was dem Betastungssinne schmeichelt, nur um des materialen Eindrucks willen ein wohlgefälliges Ding, indem es sich weich, sanft, wärmend oder kühlend anfühlen läßt, mithin durch die Oberfläche und Temperatur seiner Masse die Gefühlsnerven auf eine angenehme Art afficirt. Zwar läßt sich auch die Form der Dinge durch den Betastungssinn gewisser Maßen wahrnehmen. Allein erstlich ist dieß nur bey wirklichen, einzelnen und nahen Körpern möglich, nicht aber bey Gestalten, die nur auf einer Fläche dargestellt oder in einem großen und entfernten Raume verbreitet sind, z. B. in Gemählden und Landschaften; sodann ist die Auffassung einer Körperform durch das Betasten sehr unvollkommen und beschränkt, indem besonders bey größeren Gegenstän-

den kein schneller Überblick des Ganzen und der Verhältnisse seiner Theile möglich ist; und endlich geschieht die Auffassung auch nicht vom äußeren, sondern eigentlich vom inneren Sinne, indem die Einbildungskraft durch die äußeren Eindrücke aufgeregt wird, ein Bild vom Gegenstande allmählig zusammen zu setzen und so dessen Form anzuschauen *). Durch das Gesicht hingegen kann die Form aller Gegenstände, die nur überhaupt unter diesen Sinn fallen, mit der größten Leichtigkeit, Klarheit und Vollständigkeit aufgefaßt und betrachtet werden, und zwar nicht bloß während der Ruhe, sondern auch während der Bewegung der Gegenstände, wo die Form der Bewegung selbst, unabhängig von der Form des Bewegten, ein neues Object des Lustgefühls werden kann. Hier ist also ein, von aller Beymischung materialer Eindrücke freyes, ästhetisches Wohlgefallen, und ein, auf diesem beruhendes, reines Geschmacksurtheil möglich, obgleich nicht alles, was durch das Auge wahrgenommen wird, zur bloßen Form der Dinge gehört. Denn die Farbe eines sichtbaren Gegenstandes wirkt auf das Auge eigentlich nur als materialer Reitz, indem sie eine bloße Modifica-

*) Beym Sehen mit dem Auge ist zwar auch die Einbildungskraft geschäftig; aber das von ihr geschaffene Bild ist im Bewußtseyn mit der äußeren Anschauung so innig verschmolzen, daß beyde als Eine Vorstellung erscheinen. Beym Sehen mit den Fingerspitzen sind beyde im Bewußtseyn getrennt, so daß wir das Bild von dem, was wir während der Betastung unmittelbar wahrnehmen, sehr wohl unterscheiden.

tion derjenigen Materie ist, die dem Sehorgan als eigenthümliches Reitzmittel dient, nähmlich des Lichts *). Die Farbe kann also nicht an und für sich, sondern nur, wie fern sie zur Bezeichnung und Belebung der Gestalt eines Dinges dient, Object eines formalen Wohlgefallens seyn. In dieser Beziehung allein kann sie auf das Prädicat der Schönheit Anspruch machen **). Was endlich den Gehörsinn anlangt, so wirkt zwar der Ton an und für sich betrachtet auch

*) Ob das Licht wirkliche Materie oder bloße Modification einer anderweiten Materie, oder gar ein bloßes Resultat vom Spiele gewisser Kräfte sey, ist eine Frage, die in die Physik gehört. Die Ästhetik braucht, wenn sie Naturgegenstände (wie Auf- und Untergang der Sonne) betrachtet, auf das eigentlich Physische dabey sich gar nicht einzulassen. Sie hat es nur mit dem sinnlichen Scheine zu thun.

**) Daß die Farbe oder das Kolorit zur Schönheit nicht nothwendig sey, beweist schon die Kupferstecherkunst und die Bildnerkunst, deren Producte auch ohne Farben im höchsten Grade schön seyn können. Beym lebenden menschlichen Körper verlangen wir freylich auch Kolorit zur vollkommenen Schönheit, weil er ohne dasselbe ein leichenartiges, wenigstens kränkliches, Ansehen haben würde, welches uns natürlicher Weise mißfällt. Eben so gehört dazu eine gewisse Fülle des Körpers, welche außerdem, daß sie dem Körper ein gesundes kraftvolles Ansehen gibt, auch den Formen der Theile mehr Rundung und Geschmeidigkeit ertheilt, und dadurch das formale Wohlgefallen erhöht. Wer aber einen weiblichen Körper bloß um der rothen Backen und des vollen Busens willen schön nennt, hat von der Schönheit gewiß noch sehr unvollkommene Begriffe.

nur als materialer Reiz auf das Ohr, so daß das Zarte, Weiche, Sanfte und Liebliche, was in einzelnen Tönen liegt, bloß die Annehmlichkeit des Hörbaren ausmacht; allein durch die Verbindung zugleichseyender und aufeinanderfolgender Töne bekommt das Hörbare eine bestimmte Form, und wird dadurch Object eines formalen, mithin ästhetischen Wohlgefallens. Einzelne Töne heißen daher nur angenehm, wenn sie das Hörorgan auf eine angemessene Weise afficiren, verbunden aber schön, wenn die Form ihrer Composition ein Lustgefühl im Gemüthe zu erregen vermag *). — Es können daher unter den Gegenständen des äußeren Sinnes nur die Objecte des Gesichts und Gehörs schön im eigentlichen Sinne genannt werden, und auch diese nur, so fern an ihnen ein Formales angetroffen wird, das im Gemüthe des Wahrnehmenden ein ästhetisches Wohlgefallen bewirkt.

§. 17.

Die Objecte des inneren Sinnes sind theils Vorstellungen, theils gewisse daraus hervorgehende Gemüthszustände, so fern sie innerlich wahrnehmbar sind. Die Form derselben

*) Wenn man sagt, ein musikalisches Instrument habe einen schönen Ton, oder eine Person habe eine schöne Stimme, so hat man dabey entweder die dadurch mögliche schöne Verbindung der Töne im Sinne — denn diese könnten auch nicht verbunden gefallen, wenn sie schon an und für sich oder im Einzelnen widerlich ins Gehör fielen — oder man verwechselt nach der Gewohnheit des gemeinen Redegebrauchs das Angenehme mit dem Schönen (§. 6. Anm. 2.).

besteht in der Art und Weise ihrer Verknüpfung und Darstellung durch gewisse Zeichen, wodurch sie auch dem äußeren Sinne zur Wiederaufregung des Inneren vorgehalten werden können. Wie fern nun hierbey ein ästhetisches Wohlgefallen im Gemüth entsteht, kommt auch jenen Objecten das Prädicat der Schönheit zu.

Anmerkung.

Alle Vorstellungen, deren wir uns (abgesehen von der äußeren Wahrnehmung) mit mehr oder weniger Klarheit bewußt werden, sind entweder Producte des inneren Sinnes selbst (z. B. alle Bilder der Phantasie, sie mag productiv im eigentlichen Sinne oder nur reproductiv wirken), oder Producte höherer Gemüthsvermögen (z. B. Begriffe des Verstandes, Ideen der Vernunft, welche wieder durch die Phantasie versinnlicht, oder in angemessene Bilder gekleidet und dadurch anschaulich gemacht werden können). Hierauf so wie auf die Objecte des äußeren Sinnes können sich dann ferner gewisse anderweite Zustände des Gemüths beziehen (z. B. sympathetische Regungen, Affecten und Leidenschaften, Liebe, Haß, Furcht, auch Entschlüsse des Willens). Alles dieß, wie es sich nach und nach im Gemüth entwickelt, erscheint dadurch dem inneren Sinne theils auf Veranlassung äußerer Gegenstände, theils durch die eigene Thätigkeit des Gemüths. Werden nun diese Objecte des inneren Sinnes in ihrer Einzelheit betrachtet, so können sie bloß durch ihren Gehalt gefallen und interessiren (als etwas Angenehmes, Gutes u. s. w.). Sollen sie

aber ein ästhetisches Wohlgefallen und Interesse erregen, so müssen sie auf eine solche Art und Weise verknüpft (componirt) und dargestellt (exponirt) werden, daß diese Form der Composition und Exposition mit einem eigenthümlichen Lustgefühle wahrgenommen werden kann. Die Composition des Inneren ist selbst wieder etwas Inneres, die Exposition hingegen etwas Äußeres; denn sie geschieht durch sichtbare und hörbare Zeichen (Mienen und Geberden, articulirte und unarticulirte Töne), mittelst deren Wahrnehmung durch den äußeren Sinn das Innere wieder aufgeregt wird, und in deren Zusammensetzung (Composition des Äußeren als Zeichen des Inneren) eine neue Quelle des ästhetischen Wohlgefallens liegen kann. Denn die Form der Composition des Äußeren kann schon durch sich selbst gefallen (z. B. in einem gut versificirten Gedichte oder einem wohlklingenden Gesange), wenn man auch das Innere, wovon das Äußere ein Zeichen seyn soll, nicht aufzufassen vermag (wenn jemand die Sprache des Dichters oder Sängers nicht versteht), obgleich das ästhetische Wohlgefallen erst durch die Verbindung des Inneren mit dem Äußeren und die gegenseitige Aufeinanderbeziehung desselben den höchsten Grad erreichen kann.

§. 18.

Es gibt demnach ein Aeußerlichschönes und ein Innerlichschönes. Jenes bezieht sich auf die Objecte des äußeren Sinnes, theils an und für sich, theils als Zeichen des Inneren betrachtet, dieses auf die Objecte des inneren Sinnes allein (§. 16. u. 17.). Bey-

den kommt das Prädicat der Schönheit zu, wie fern sie ein ästhetisches, d. h. ein formales Wohlgefallen im Gemüthe des Wahrnehmenden hervorzubringen vermögen (§. 11. und 12.).

Anmerkung.

Obgleich nach dem Bisherigen der Unterschied des Äußerlich- und Innerlichschönen in der Natur des Erkenntnißvermögens selbst gegründet ist, so muß doch zugleich bemerkt werden, daß die schönen Objecte des äußeren Sinnes eigentlich nur darum ein höheres Wohlgefallen bewirken, weil sie im Gemüthe des Wahrnehmenden zugleich etwas Inneres aufregen und zum Bewußtseyn bringen, mithin als bedeutungsvolle Zeichen des Inneren das Gemüth selbst ansprechen. Eine Bildsäule, ein Gemählde, eine Symphonie, ein Tanz, selbst eine Landschaft, sie sey natürlich oder künstlich (ein Garten), würden ohne jene Bedeutsamkeit kein sonderliches Wohlgefallen in uns erwecken. Das Innerlichschöne ist sonach die eigentliche Grundlage des Äußerlichschönen, obgleich dieses die nächste Veranlassung zur Geschmacksbildung gibt, indem es das Gemüth für die höhere Geschmackslust empfänglicher macht und den Sinn für das Innerlichschöne gleichsam aufschließt. Diejenigen aber, die ohne Sinn für das Innerlichschöne nur am Äußerlichschönen Geschmack zu finden scheinen, lieben auch dieses gewöhnlich nur als etwas Angenehmes, womit sie ihre Sinne gleichsam zu kitzeln suchen. — Das Äußerlichschöne kann auch das Körperlichschöne heißen, weil es sich auf die sichtbaren und hörbaren Eigenschaften körperlicher Gegenstände bezieht, und das Innerlichschöne das Gei-

ſtigſchöne, weil es ſich auf die innere Thätigkeit des Geiſtes ſelbſt bezieht *). — Es wird aber auch der Geiſt ſelbſt ſchön genannt, wiefern er ſich theils durch eigene Hervorbringung des Schönen, theils durch richtige Beurtheilung desſelben thätig beweiſt, wobey dann auf den Unterſchied des Körperlich- und Geiſtigſchönen weiter keine Rückſicht genommen wird **). — Vom ſchönen Geiſte iſt aber die ſchöne Seele unterſchieden, die ſich mehr durch weiche und zarte Empfin-

*) Unter dem Geiſtigſchönen verſtehen Einige das Moraliſchſchöne oder das Gute ſchlechtweg, und ſetzen ihm das Sinnlichſchöne ohne Rückſicht auf den Unterſchied des äußeren und inneren Sinnes entgegen. Da aber das Gute als ſolches vom Schönen weſentlich verſchieden iſt (§. 8.), ſo haben wir hier das Geiſtigſchöne in anderer Bedeutung genommen.

**) Der mit dem Ausdrucke ſchöner Geiſt oder Schöngeiſt (bel esprit) getriebene Mißbrauch und die ihm daher anhängende Verächtlichkeit ſchreibt ſich eigentlich von den Franzoſen (oder, genauer zu reden, von den Pariſern) her, bey denen das Streben nach dem Titel eines Schöngeiſtes lange Zeit Modeſache war, und jeder ſchon für einen ſolchen gelten wollte, der in ein Paar zierlichen Verschen ſeiner Dame etwas Schmeichelhaftes ſagen konnte. So entſtand aus der Menge von ſogenannten Schöngeiſtern die Schöngeiſterey, wie aus der Menge von ſogenannten Freygeiſtern die Freygeiſterey — beydes kraftloſe Nachäffungen der wahren Schönheit und Freyheit des Geiſtes. Ein wahrhaft ſchöner Geiſt aber iſt eben ſo achtungswerth, als ein wahrhaft freyer Geiſt — frey nähmlich von Vorurtheilen, nicht vom Glauben an das Göttliche und Ewige, weil dieſer Glaube ſelbſt aus der Freyheit hervorgeht (Fund. §. 83. u. 84.)

dung als feines Urtheil mehr durch hingebende Duldung als kräftige Production charakterisirt und daher zuweilen lange Weile macht, besonders wenn sie sich in breiten obwohl zierlichen Bekenntnissen ausspricht, wie die schöne Seele in einem bekannten Romane des großen Meisters.

§. 19.

Das ästhetische Wohlgefallen und Interesse ist auf der einen Seite mit dem sinnlichen, auf der anderen mit dem intellectualen verwandt und gleichsam das verbindende Mittelglied zwischen beyden. Denn wie fern nur Objecte des äußeren und inneren Sinnes als schön beurtheilt werden können (§. 15.), ist es mit dem sinnlichen verwandt, das sich auch auf solche Gegenstände bezieht (§. 10.); wie fern aber dergleichen Gegenstände nur um ihrer Form willen als schön beurtheilt werden (§. 12.) und das Innerlich- oder Geistigschöne die Grundlage selbst des Aeußerlich- oder Körperlichschönen ausmacht (§. 18.), erhebt sich das ästhetische Wohlgefallen und Interesse über jenes und nähert sich dem intellectualen, welches sich auf die Ideen des Wahren und Guten oder das Idealische bezieht (§. 10.). Das Schöne kann daher auch als sinnlicher Typus des Wahren und Guten betrachtet werden.

Anmerkung.

Wahrheit und Güte sind Ideen der Vernunft, und das Interesse am Wahren und Guten ein Interesse der Vernunft am Absoluten im Erkennen und Handeln oder am Idealischen (Fund. §. 81. Anm. 1. und 2.); weßhalb es auch oben (§. 10.) das rationale Interesse genannt wurde. Für uns als sinnliche Wesen aber bedürfen jene Ideen selbst einer Art von Versinnlichung, wenn sie uns recht lebhaft interessiren, unser Gemüth recht innig ergreifen sollen. Die Schönheit als die vollkommenste Form, unter welcher das Sinnliche überhaupt erscheinen kann, repräsentirt daher für uns als sinnliche Wesen das Absolute oder Idealische selbst, das eigentlich als solches nie erscheinen kann. Das Schöne schwebt sonach in der Mitte zwischen dem bloß Sinnlichen und dem rein Vernünftigen; in ihm scheint das Letzte gleichsam verkörpert oder abgebildet. Darum fühlen wir uns auch vom Schönen so mächtig angezogen und sind geneigt, die Schönheit eines Menschen nicht nur als Merkmahl seiner Herzensgüte, Unschuld, Wahrhaftigkeit, und selbst der Weisheit, zu betrachten, sondern auch eben darum ihn selbst vor Andern, die von der Natur nicht mit so schönen Formen ausgestattet sind, zu begünstigen *). Deßhalb nimmt auch die Kunst, wenn sie Wahrheit und Güte, und die Vernunft selbst, aus welcher beyde hervor gehen, darstellen will, ihre

*) Virg. Aen. V, 343 et 344:
Tutatur favor Euryalum, lacrymaeque decorae,
Gratior et pulcro veniens in corpore virtus.

Zuflucht zur Schönheit *), und stellt diese als Bild oder sinnliche Repräsentantinn (τυπος, simulacrum) von jenen auf. Diese Verwandtschaft des Schönen mit dem bloß Sinnlichen einerseits und dem rein Vernünftigen andererseits ist auch der Grund der häufigen Verwechselung des Schönen mit dem Angenehmen und Nützlichen oder mit dem Wahren und Guten, sowohl in der Theorie als in der Praxis. Ob nun gleich in der letzten diese Verwechselung niemahl aufhören wird und kann, weil Künstler und Liebhaber nicht gern zu abstrahiren pflegen, so sollten doch Kunstrichter und Ästhetiker bedenken, daß ihre Pflicht als Theoretiker das Abstrahiren und folglich auch das Distinguiren ist, da zum Bene docere auch das Bene distinguere gehört.

§. 20.

Da die Wahrnehmung des Schönen wegen seines Verhältnisses zum Idealischen (§. 19.) das Gemüth über die Sinnenwelt, in welcher alles endlich ist, emporträgt zur Ideenwelt, welche die Vernunft als den unendlichen Inbegriff alles dessen, worauf sich ihre Ideen beziehen, vorstellt, so kann das Schöne auch für dasjenige erklärt werden, was mittelst seiner Form das Unendliche im End-

*) Und zwar zur menschlichen, weil die Schönheit an der Menschenform in ihrer höchsten Vollendung, als absolute oder idealische Schönheit, erscheint. Der Grund hiervon wird sich tiefer unten ergeben.

lichen ahnen läßt und dadurch wohlgefällt, und die Schönheit für diejenige Eigenschaft eines Dinges, vermöge welcher es im Gemüthe des Wahrnehmenden mittelst seiner Form eine Ahnung des Unendlichen im Endlichen und dadurch ein Lustgefühl erregt (§. 13.).

Anmerkung.

Da in der Sinnenwelt alles den Schranken des Raumes und der Zeit unterworfen ist, so ist auch alles in ihr Wahrnehmbare ein Beschränktes oder Endliches; mithin ist auch das Schöne selbst, so fern es sinnlich wahrgenommen wird, ein solches. Aber indem uns das Sinnliche in der vollkommensten Form, die es nur annehmen kann, im Gewande der Schönheit, erscheint, versetzt es uns zugleich in eine idealische Gemüthsstimmung, regt also den Gedanken an die Ideenwelt als den unendlichen Inbegriff alles Idealischen in uns auf, und läßt uns so in dem Endlichen, was wir wahrnehmen, das Unendliche selbst ahnen, das wir eigentlich nie wahrnehmen können, weil alles Wahrnehmbare gewissen Schranken unterworfen seyn muß, damit es der Sinn umfassen könne. Es ist also keine wirkliche Anschauung des Unendlichen, die durch das Schöne gegeben wird, sondern bloße Ahnung, d. h. eine dunkle Vorstellung von etwas Höherem, was hinter der endlichen Form verborgen liegt, was wir aber weder in bestimmte Begriffe fassen, noch mit Worten aussprechen und beschreiben können. Jene Versetzung des Gemüthes in eine idealische Gemüthsstimmung durch das Schöne heißt daher auch Entzückung. Denn das Schöne entzückt uns, so

fern es unser Gemüth der bloßen Sinnenwelt entrückt und der Ideenwelt zuführt. Dieses Entzücken ist aber gewöhnlich still und sprachlos, weil das, was wir in, mit und durch die Wahrnehmung des Schönen empfinden und denken, etwas Unaussprechliches ist. Bloß einzelne abgebrochene Ausrufungen sind es, wodurch das im Anschauen des Schönen versunkene Gemüth sich gleichsam Luft zu machen sucht *). Daher liegt im Schönen etwas Geheimnißvolles oder Mysteriöses; es ist gleichsam mit einem Schleyer umgeben, durch den wir das Unendliche nur wie ein schwankendes Bild in dunkler Ferne erblicken, ohne bis zu ihm selbst durchdringen und es in bestimmten Umrissen erfassen zu können. Wir vermuthen nur hinter dem, was wir wahrnehmen, noch weit Mehreres und Höheres, und eben dieß will jene Ahnung des Unendlichen im Endlichen sagen.

*) Man hat den Beschreibern oder Erklärern alter und neuer Kunstwerke oft zum Vorwurfe gemacht, daß sie, statt die Schönheiten solcher Werke wirklich zu beschreiben oder zu erklären, bloße Declamationen oder Exclamationen geben. Aber es ist auch mit dem Beschreiben und Erklären der Schönheiten eine mißliche Sache. Sie verschwinden uns gleichsam unter den Händen, indem wir sie unter das zergliedernde Messer bringen. Deßhalb kann auch demjenigen, der die Schönheit überhaupt nicht schon aus eigener Anschauung des Schönen im Einzelnen kennt, keine Definition in der Welt den Begriff oder die Idee davon beybringen. In der Folge wird sich dieß Resultat auch noch aus anderen Gründen ergeben.

§. 21.

Das Schöne steht in einem solchen Verhältnisse zu den ursprünglichen Gemüthsvermögen, daß es durch Wahrnehmung seiner Form Einbildungskraft und Verstand auf eine leichte und doch regelmäßige Weise beschäftigt — welche Beschäftigung ein freyes aber mit dem Verstande übereinstimmendes Spiel der Einbildungskraft genannt werden kann — mithin dadurch gefällt, daß es im Gemüthe des Wahrnehmenden ein Bewußtseyn der freyen und harmonischen Wirksamkeit jener Kräfte erregt und so das Lebensgefühl erhöhet. Das Wohlgefallen am Schönen ist daher nichts anders, als das durch die Wahrnehmung der zweckmäßigen Form eines Gegenstandes erhöhte oder beförderte Lebensgefühl, und ist eben darum ein reines, d. h. mit keiner Unlust gemischtes Lustgefühl.

Anmerkung 1.

Bey der Erkenntniß eines Gegenstandes ist Sinn und Verstand gemeinschaftlich beschäftigt, jener als Vermögen der Anschauungen und Empfindungen, dieser als Vermögen der Begriffe (Fund. §. 77. und 79.). Zu jenem als inneren Sinne gehört auch die Einbildungskraft (Ebend. §. 77. Anm. 3.), wodurch ein Object unter den Formen der Sinnlichkeit innerlich dargestellt (ein Bild von ihm als einem räumlichen oder

zeitlichen Dinge entworfen) wird (Met. §. 16. 22. und 43.). Die Einbildungskraft ist daher nicht bloß beym Dichten als einem beliebigen oder zufälligen, sondern auch beym Erkennen als einem nothwendigen Erzeugen und Verknüpfen von Vorstellungen beschäftigt. Beym bloßen Erkennen nun wird die Einbildungskraft durch den Verstand in so bestimmten Schranken gehalten, daß ihre Thätigkeit als gebunden durch die Gesetze des Verstandes erscheint (Met. §. 44—47.). Die Wirksamkeit des Verstandes und der Einbildungskraft bey der Erkenntniß gegebener Objecte ist daher zwar harmonisch, weil die Übereinstimmung der Erkenntnißkräfte, wodurch die Thätigkeit der einen der Thätigkeit der anderen angemessen ist, ursprüngliche oder a priori bestimmte Bedingung der Möglichkeit einer Erkenntniß überhaupt ist, indem durch widerstreitende Erkenntnißkräfte keine wahre Erkenntniß zu Stande kommen könnte; aber jene Harmonie ist gleichsam erzwungen durch Naturgesetze, denen der Verstand mit sich selbst auch die Einbildungskraft unterwirft, damit sie nicht in ihrem Bilden dichte oder nach Belieben producire und combinire. Allein beym Erkennen eines schönen Gegenstandes wird einerseits der Verstand durch Auffassung einer zweckmäßigen Form befriedigt (§. 14.), andererseits aber die Einbildungskraft durch Erregung einer idealischen Gemüthsstimmung und Ahnung des Unendlichen im Endlichen von dem Zwange, der sie in der bloßen Erkenntniß fesselt, befreyt (§. 20.), so daß sie im Schönen ein Erzeugniß ihrer eigenen Thätigkeit — ein Object als von ihr für sie selbst geschaffen, um ihr einen freyen Spielraum im Unendlichen zu gewähren — anzuschauen

meint. Durch die Wahrnehmung des Schönen werden also beyde Kräfte dergestalt in ihrer Wirksamkeit begünstigt, daß sie auf eine leichte und doch regelmäßige Art beschäftigt sind, mithin ihre Thätigkeit zwar als harmonisch, aber auch zugleich als frey erscheint. Darf es uns daher befremden, wenn das Gemüth mit innigem Wohlgefallen bey der Betrachtung eines schönen Gegenstandes weilt, wenn es denselben mit einer Art von Liebe umfaßt, und im Bewußtseyn der harmonischen und doch freyen Wirksamkeit seiner Kräfte den süßesten Genuß findet? — Wir nannten aber jene Beschäftigung der Erkenntnißkräfte ein Spiel, wodurch das Lebensgefühl erhöht werde, und leiteten eben daraus das Lustgefühl ab, welches ein ästhetisches Wohlgefallen heißt. Dieß bedarf noch einer besonderen Erörterung und Rechtfertigung.

Anmerkung 2.

Der Mensch hat nur in so fern ein Gefühl seines Lebens, als er sich seiner Thätigkeit bewußt ist. Wird daher dieses Bewußtseyn unterbrochen (wie im tiefen Schlafe, in der Ohnmacht, im Scheintode), so ist auch jenes Lebensgefühl aufgehoben. Wir werden uns aber unserer Thätigkeit bewußt, wenn wir auf irgend eine Art beschäftigt sind, d. h. wenn unsere Kräfte als Quellen unserer Thätigkeit durch irgend ein (äußeres oder inneres) Erregungsmittel bestimmt werden, in Wirksamkeit überzugehen oder sich zu äußern *).

*) Das Dolce far niente, bey welchem doch Lebensgefühl statt findet, kann nicht als Einwurf gegen obige Behauptung gelten. Denn Nichts thun heißt hier nur so viel als nichts Beschwerliches, Anstren-

Durch Thätigkeit allein werden wir uns daher auch unserer Kräfte bewußt; dieses Bewußtseyn ist aber nur mittelbar, jenes unmittelbar. Alle Beschäftigung ist nun entweder Spiel (lusus) oder Arbeit (labor); jenes, wenn sie als freye Thätigkeit erscheint, mit einer gewissen Leichtigkeit von Statten geht und sich selbst in Schwung erhält, dieses, wenn sie als gebundene Thätigkeit erscheint und mit gewissen Schwierigkeiten verknüpft ist, deren Überwindung Anstrengung, mithin eine Art von Zwang fordert, der dem Beschäftigten entweder durch Andere oder durch sich selbst, um einen gewissen Zweck zu erreichen, auferlegt wird. Daß unter gewissen Umständen das Spiel zur Arbeit werden könne (z. B. wenn jemand noch nicht die gehörige Fertigkeit in der Ausübung einer bestimmten Art des Spiels erlangt hat) oder umgekehrt die Arbeit zum Spiele (z. B. wenn jemand besondere Neigung und natürliches Geschick zu einer bestimmten Art der Arbeit hat), ist gewiß *); dadurch wird aber der Unterschied beyder nicht aufgehoben. Die Arbeit als solche ist entweder von wirklicher Unlust begleitet, wenn die damit verknüpften Schwierigkeiten eine An-

---

genden thun, besonders aber nicht nach Außen wirken. Die innere Thätigkeit, das subjective, theils willkührliche, theils unwillkührliche Spiel der Vorstellungen kann dabey sehr lebhaft seyn, mithin ein starkes Lebensgefühl geben und dadurch hohes Vergnügen gewähren.

*) Wir sagen daher oft von einem guten Arbeiter, er scheine nur zu spielen, und von einem schlechten Spieler, er arbeite, daß er schwitze, oder lasse sich's blutsauer werden.

strengung fordern, die das Leben lästig macht, weil sie das Lebensgefühl bis zur Kraftverschöpfung anspannt, oder sie läßt das Gemüth gleichgültig, wenn sie jenes Gefühl nicht zu einer höheren Intensität steigert. Lust kann mit der Arbeit nur in Verbindung treten, wenn entweder das glückliche Vonstattengehen der Arbeit, mithin die schon zur Hälfte gelungene Besiegung der Schwierigkeiten die Erreichung des Zwecks voraussehen und dadurch das Vergnügen, das mit der Erreichung jedes Zwecks verknüpft ist, anticipiren läßt, oder wenn eine bestimmte Art der Arbeit für ein gewisses Subject zum Spiele geworden ist. Denn das Spiel als solches ist stets mit Lust verbunden, weil es uns durch die Leichtigkeit, mit der es von Statten geht, die Einstimmung der dabey in Wirksamkeit getretnen Vermögen fühlen läßt, mithin das Gefühl des Lebens selbst erhöht oder befördert *). — Die Beschäftigung

*) Daher wird das Spiel auch als Erhohlung des Gemüths von der Arbeit (recreatio s. restauratio animi) gesucht, und die gesellige Unterhaltung ist auch nichts anders als ein Spiel, wodurch Vorstellungen auf eine leichte und gefällige Weise ausgetauscht werden; die gesellschaftlichen Spiele aber, die oft schlechtweg Spiele heißen (als Kartenspiel, Kegelspiel u. s. w.), sind nichts anders als Stellvertreter jener Unterhaltung bey denen, die dazu entweder nicht aufgelegt oder nicht fähig sind. Zu solchen Stellvertretern müssen daher in Ermangelung des Spieles oft auch die Strickstrümpfe der Frauen und die Tabakspfeifen der Männer dienen. Das Spiel ist also bloß dadurch ein Mittel des frohen Lebensgenusses, daß es das Lebensgefühl erhöht, indem es uns auf eine leichte

des Gemüths bey der bloßen Erkenntniß kann demnach mit Recht als Arbeit betrachtet werden, die auch oft mit großer Anstrengung verknüpft ist, und daher den Geist ermüdet. Bey der Betrachtung eines schönen Gegenstandes hingegen, nicht um ihn als Object zu erkennen, sondern um sich dem Eindrucke desselben auf das Subject hinzugeben, erscheint die Beschäftigung des Gemüths als Spiel, obgleich als ein ernstes und würdiges — res severa est verum gau-

---

und gefällige Art beschäftigt, mithin ein stärkeres Bewußtseyn unserer Kräfte ohne Anstrengung derselben verschafft. Nur von dieser Seite kann auch das der geselligen Unterhaltung sonst nachtheilige Kartenspiel selbst denjenigen interessiren, dem es weder an Unterhaltungsgabe fehlt, noch um Gewinn zu thun ist. Aber Aussicht auf Gewinn und Verlust muß dabey seyn, um durch das Rifico und den Wechsel von Hoffnung und Furcht mehr Bewegung oder Leben ins Spiel zu bringen. Wenn nun das Spiel als solches Vergnügen macht, und Vergnügen überhaupt ein Zielpunct unserer Triebe ist, so kann man allerdings einen Spieltrieb im menschlichen Gemüthe annehmen, und diesen Trieb, so fern er auf Beschäftigung mit den Formen der Dinge gerichtet ist, um entweder durch Hervorbringung wohlgefälliger Formen oder durch bloße Betrachtung derselben Befriedigung zu finden, einen Formtrieb nennen, dem zu Folge der Geist auch seine ästhetischen Bedürfnisse hat. Nur muß man nicht, wie es wohl hin und wieder geschehen ist, mit diesen Nahmen selbst wieder spielen, und statt gründlicher Untersuchung in der Wissenschaft ein loses Spiel mit Worten treiben.

dium — das den Geist belebt oder das Lebensgefühl erhöht, weil es uns ein Bewußtseyn der freyen und harmonischen Wirksamkeit unserer Kräfte gibt, und in diesem Bewußtseyn ein höheres als das bloß sinnliche Leben (ein Leben in der Ideenwelt) ahnen läßt. Dieses Bewußtseyn braucht aber keineswegs mit einer klaren und deutlichen Vorstellung jener Kräfte und ihrer Wirksamkeit verknüpft zu seyn; eine solche Vorstellung entsteht erst durch das Räsonnement über das ästhetische Wohlgefallen; das Räsonnement aber schwächt eben dadurch, daß es nach klaren und deutlichen Vorstellungen strebt, das Gefühl. Die Region der dunklen und undeutlichen Vorstellungen ist eben die, in welcher das Gefühl herrscht. Je stärker daher dieses wird, desto mehr pflegen unsere Vorstellungen an logischer Vollkommenheit zu verlieren, weil wir in der Betrachtung des Gegenstandes selbst, der das Gefühl erregt, verloren sind *).

*) Es darf uns schon darum nicht befremden, daß das ästhetische Wohlgefallen, wie wir in der Folge sehen werden, durch keine Demonstration erzwungen werden kann. Denn diese ist Räsonnement und vernichtet eben dadurch das Gefühl, weßhalb auch bloße Gefühlsmenschen das Räsonnement so sehr hassen. Mag demnach jemand über ein schönes Natur- oder Kunstproduct noch so gründlich und gelehrt räsonnieren! Wir bleiben kalt, so lange wir auf sein Räsonnement merken. Aber man gebe sich der Anschauung hin, und das Schöne wird jeden entzücken, der nur Sinn dafür hat. Voraussetzen müssen wir aber diesen Sinn bey jedermann, weil jeder Mensch Einbildungskraft und Verstand hat, als Bedingungen

§. 22.

Aus diesem Allen ergibt sich nun folgende letzte Erklärung: „Schön ist, was durch seine Form Einbildungskraft und Verstand des Wahrnehmenden auf eine leichte und doch regelmäßige, mithin wohlgefällige Weise beschäftigt — oder: Schönheit ist diejenige Eigenschaft eines Dinges, vermöge welcher es durch seine Form die Einbildungskraft in ein freyes aber mit dem Verstande einstimmiges Spiel versetzt und so das Lebensgefühl im Gemüthe des Wahrnehmenden erhöht (§. 13. und 20.).

Anmerkung.

Da diese Erklärung ein bloßes Resultat der ganzen bisherigen Analyse derjenigen Thatsachen des Bewußtseyns ist, welche sich auf die Wahrnehmung des Schönen und das damit verknüpfte Wohlgefallen beziehen, so bedarf sie weiter keiner unmittelbaren Erläuterung und Rechtfertigung. Indirect kann sie indessen durch Vergleichung mit anderen Erklärungen noch etwas näher beleuchtet und bestätigt werden. Wenn z. B. einige Ästhetiker (Baumgarten, Mendelssohn u. A.) die Schönheit eines Dinges

---

des ästhetischen Wohlgefallens, die zur Urform des Ichs gehören (Fund. §. 74. 77. und 79.). Eben deßhalb macht auch dieses Wohlgefallen und das darauf gegründete Urtheil über das Schöne auf allgemeine und nothwendige Gültigkeit Anspruch. Indessen wird auch hierüber die Folge das Weitere lehren.

für nichts anderes als die anſchauliche oder ſinnlich erkannte Vollkommenheit desſelben erklären, ſo liegt dieſer Erklärung allerdings etwas Wahres zum Grunde. Denn was ſchön ſeyn ſoll, muß auf der einen Seite etwas Zweckmäßiges in ſeiner Form haben (§. 14.), auf der anderen aber in einer gewiſſen Beziehung auf den äußeren oder inneren Sinn ſtehen (§. 15.). Allein nicht jede anſchauliche oder ſinnlich erkannte Vollkommenheit eines Dinges bringt in uns ein ſolches Wohlgefallen hervor, daß wir es darum für ſchön halten. Wer die Schärfe oder Spitze eines Degens ſieht oder wohl gar im eigenen Körper empfindet, dem iſt die Vollkommenheit des Degens anſchaulich oder ſinnlich erkannt; aber ſchön nennt er darum den Degen noch nicht. Auch iſt der Begriff der Vollkommenheit ſchon an und für ſich betrachtet ein ganz anderer, als der der Schönheit, weil jene ohne Vorſtellung eines beſtimmten Zweckes, ſey es ein natürlicher — bey der phyſiſchen — oder ein ſittlicher — bey der moraliſchen Vollkommenheit — gar nicht beurtheilt werden kann, die Schönheit aber, ſo fern ſie frey oder ſelbſtſtändig iſt, von jener Vorſtellung gar nicht abhängt (§. 14.). *) — Oder wenn manche Äſthe-

*) Wenn Moriz über die bildende Nachahmung des Schönen, dieſes für das in ſich ſelbſt Vollendete erklärt, ſo iſt dieſe Erklärung noch fehlerhafter als die obige, weil ſie das Schöne mit dem ſchlechthin Vollkommenen verwechſelt, in welchen Fehler ſchon J. C. Scaliger fiel, der in ſeinen Exercitatt. de subtilit. ad Hier. Cardanum (Frankf. 1607. 8. p. 897.) ſagt: „Est pulcrum, ut loquuntur philosophi, simpliciter, quod

tiker (Hutcheson, Home u. A.) die Schönheit für Einheit in der Mannigfaltigkeit erklären, so gibt diese Erklärung freylich auch etwas an, was an schönen Gegenständen angetroffen wird, aber nur nicht ausschließend *). Denn eine Zahl, ein Triangel, eine Maschine, eine Korngarbe, ein Reiß-

---

ex se ipso satis est ad omnia" — obgleich seine Richtigkeit hat, was er gleich darauf hinzusetzt — «ubique, semper, omnino potest oblectare." — Die Erklärung in Zschokke's Ideen zur psychologischen Ästhetik (S. 141.): «Schönheit ist der Ausdruck der vereinten theoretischen, moralischen und sinnlichen Vollkommenheit für das Empfindungsvermögen in einem Objecte, so viel die Natur desselben jenen erlaubt» — sagt im Grunde auch weiter nichts als, Schönheit sey anschauliche Vollkommenheit. Es liegt übrigens bey dieser Erklärung auch noch eine falsche Ansicht von der Erkenntniß durch den Verstand als einer deutlichen und der durch den Sinn als einer undeutlichen zum Grunde, wovon anderwärts (Met. §. 30. Anm.) schon die Rede gewesen.

*) Die Erklärung, Schönheit sey Einförmigkeit im Verschiedenen, ist von der obigen nur den Worten nach verschieden. Sie findet sich übrigens schon beym Augustin de vera relig. c. 32. wo er unter andern sagt: „Quaeram, quare sint pulcra. Et si titubabitur, subjiciam, utrum ideo, quia similes sibi partes sint, et aliqua copulatione ad unam convenientiam redigantur." — Im Grunde hatten aber auch schon Pythagoras, Plato und Aristoteles dieselbe Idee vom Schönen. Man kann daher diese Erklärung als die älteste betrachten.

bündel und andere ähnliche Dinge haben Einheit in der Mannigfaltigkeit, ohne darum schön zu heißen. Die Idee der Schönheit ist also durch die Einheit in der Mannigfaltigkeit so wenig als durch die anschauliche Vollkommenheit gehörig bestimmt. Nur dann, wenn diese Eigenschaften der Dinge sich zugleich unter einer solchen Form der Wahrnehmung darbiethen, daß dadurch Einbildungskraft und Verstand in ein freyes harmonisches Spiel versetzt werden, legt man den Dingen selbst das Prädicat der Schönheit bey. — Noch weniger kann die Naturgemäßheit eines Dinges (nach Batteux u. A.) für einerley mit dessen Schönheit gelten. Denn zu geschweigen, daß dieser Begriff nur auf die Kunstschönheit passen würde, indem in der Natur selbst auch das Nichtschöne naturgemäß ist, mithin diese Eigenschaft kein Merkmahl der Naturschönheit seyn kann, so kann auch in der Kunst sowohl etwas naturgemäß und doch nicht schön seyn (z. B. die treue Nachahmung des Katzengeheuls auf der Violine, womit zuweilen reisende Tonkünstler ihre Kunstfertigkeit beweisen wollen) als auch der Natur nicht gemäß und dennoch schön seyn (z. B. ein Mensch oder ein Pferd mit Flügeln) *). — Von Kant's Erklärungen des Schönen — denn er gibt deren bekanntlich vier nach den vier Hauptmomenten der (Verstandes-) Cathegorien — sind bereits oben (§. 9. Anm. §. 13. Anm. und §. 15. Anm. 2.) die

*) Von der Nachahmung der Natur durch die Kunst und von der Natürlichkeit in Beziehung auf die Kunst wird in der angewandten Ästhetik oder der Kunstlehre besonders gehandelt werden.

beyden, welche sich auf das Moment der Qualität und Relation beziehen, angeführt und beurtheilt worden. Die anderen beyden erklären eigentlich nicht den Begriff oder die Idee der Schönheit, sondern charakterisiren bloß das ästhetische Wohlgefallen und das darauf gegründete Geschmacksurtheil als etwas Allgemeines und Nothwendiges *), können also hier um so eher übergangen werden, als in der ästhetischen Crimatologie (§. 4.) diese Dignität der Geschmacksurtheile näher zu erwägen ist. Und um überhaupt in dieser Prüfung fremder Erklärungen nicht zu weitläufig zu werden, wollen wir deren nur noch zwey vorzüglich bemerkenswerthe anführen. Die erste ist von Diderot, welcher in seinem Traité du beau folgende Erklärung vom Schönen gibt: „Beau est tout ce qui contient en soi de quoi reveiller dans mon entendement l'idée des rapports, ou tout ce qui réveille cette idée." — Der Urheber dieser Erklärung hat selbst gefühlt, daß dieselbe zu weit sey; denn er nimmt die Gegenstände des (organischen) Geschmacks und Geruchs ausdrücklich aus, ob sie gleich ebenfalls die Vorstellung von Beziehungen (l'idée des rapports) in unserem Verstande erwecken können.

*) Sie lauten nähmlich so: «Schön ist, was ohne «Begriff allgemein gefällt" — und: «Schön ist, «was ohne Begriff als Gegenstand eines nothwendigen Wohlgefallens erkannt wird." — S. Kant's Krit. d. Urtheilskr. S. 32. u. 68. Aufl. 2. — Daß sich diese Erklärungen auf die Quantität und Modalität der Geschmacksurtheile beziehen, liegt am Tage (Log. §. 54. u. 58.).

Der Hauptfehler dieser Erklärung liegt aber darin, daß sie das Interessante mit dem Schönen verwechselt. Denn interessant in der allgemeinen Bedeutung des Wortes (§. 10.) ist jeder Gegenstand, der in einer solchen Beziehung auf uns steht, daß er dadurch eine gewisse Theilnahme des Gemüthes erweckt. Die Vorstellung von einer solchen Beziehung macht aber den Gegenstand noch nicht schön, sonst müßte das Recept des Arztes und der Arzt selbst nebst der ganzen Apotheke, worin die Arzeney bereitet wird, für den Kranken etwas sehr schönes seyn. Nur diejenige Beziehung eines Gegenstandes auf uns, wodurch er mittels seiner Form Einbildungskraft und Verstand auf die oben angezeigte Weise beschäftigt, gibt ihm gegründeten Anspruch auf Schönheit. — Die zweyte Erklärung, die wir noch mit einigen prüfenden Bemerkungen begleiten wollen, ist in Bouterwek's Ästhetik (S. 43.) enthalten und lautet so: „Was unmittelbar durch den Eindruck, den es auf ein empfängliches Gemüth macht, oder auch bloß unmittelbar" — soll wohl hier oder richtiger im Anfange der Erklärung heißen, mittelbar, vermöge des Gegensatzes — „in der Vorstellung das ästhetische Bedürfniß nach allgemeinen und unveränderlichen Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen in einem wahrhaft menschlichen Daseyn, wo nicht unbedingt, oder doch" — soll wohl heißen, so doch, vermöge des Sprachgebrauchs — „in einer gewissen Hinsicht, befriedigt, ist schön im weitesten Sinne des Worts." — Abgesehen von der beynahe monströsen Länge dieser Erklärung, wodurch sie selbst an Deutlichkeit verliert, und von der Einmischung zweyer Eintheilungen in dieselbe (unmittelbar durch

den Eindruck oder auch bloß unmittelbar in der Vorstellung — unbedingt oder doch in einer gewissen Hinsicht), wodurch sie eben so schleppend weitläufig wird, enthält sie auch einen Zirkel, welchen die Logik bekanntlich in den Erklärungen so wenig als in den Beweisen duldet (Log. §. 125. Anm. 3.). Denn wenn schon dasjenige genannt wird, was das ästhetische Bedürfniß u. s. w. befriedigt, so entsteht natürlich die Frage, was ein ästhetisches Bedürfniß sey; und hierauf wird schwerlich eine andere Antwort gegeben werden können als, daß ein Bedürfniß ästhetisch heiße, wiefern es nach Schönheit strebe oder durch Wahrnehmung des Schönen befriedigt werde *). Die Bouterwekſche Erklärung sagte denn ungefähr so viel als: Schön ist, was ein ästhetisches Bedürfniß befriedigt, und ein ästhetisches Bedürfniß ist, was durch das Schöne befriedigt wird. Wollte man aber jenen Beysatz weglassen und sagen: Schön ist, was das Bedürfniß (überhaupt) nach allgemeinen und unveränderlichen Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen in einem wahrhaft menschlichen Daseyn befriedigt, so würde die Erklärung offenbar zu weit seyn, weil nicht alles, was unser Bedürfniß auf die angezeigte Weise befriedigt, schön genannt wird und

*) Hr. B. scheint dieß gefühlt zu haben, und wollte vielleicht den Zirkel dadurch vermeiden, daß er (S. 44.) sagte: «Das ästhetische Bedürfniß d. h. «das Bedürfniß, sich mit freyem Wohlgefallen für «etwas ästhetisch zu interessiren." — Aber leider ist hier der Zirkel noch handgreiflicher. Incidit in Scyllam etc.

werden kann. Man denke nur an die Ehe, den Staat, und andere ähnliche Dinge, und frage sich, ob nicht obige Erklärung auf sie völlig anwendbar sey. Oder meint Hr. B., daß die eheliche Verbindung, die dem Menschen Daseyn und Bildung gibt, und die Staatsverbindung, die dessen Leben, Freyheit und Eigenthum in Schutz nimmt, nicht zu einem wahrhaft menschlichen Daseyn gehören und kein menschliches Bedürfniß nach Gesetzen der Natur und Vernunft, die immer allgemein und unveränderlich sind, befriedigen? — Wenn indessen unsere Gemüthskräfte überhaupt, und nahmentlich Einbildungskraft und Verstand, ihre Bedürfnisse haben, und diese unter anderen auch durch das Schöne auf eine gesetzmäßige und wahrhaft menschliche Weise befriedigt werden, so paßt freylich jene Erklärung auch auf das Schöne; aber sie paßt nur darum, weil sie so weit ist, daß man (besonders wegen des schwankenden Zusatzes am Ende: oder doch in einer gewissen Hinsicht) alles ohne Ausnahme, was den Menschen als solchen interessirt, darunter befassen kann. Es verwechselt also auch diese Erklärung, wie die vorhergehende, das Interessante mit dem Schönen (§. 12. Anm. 3.) *). — Es gibt übrigens auch Ästhe-

*) Hr. B. sagt noch (S. 50.) zu seiner Entschuldigung: «Eine Definition des Schönen überhaupt kann nur eine schwankende Formel seyn, auf die sich, wenn es zur unmittelbaren Anwendung kommt, die schikanirende Geschmacklosigkeit eben so zuversichtlich berufen mag, als der Geschmack. Denn wer kann das ästhetische Bedürfniß und mit ihm das Natürliche und Vernünftige ausmessen durch eine Definition?" — Wenn dieß so viel hei-

tiker, die entweder sich auf die Erörterung des Begriffs der Schönheit gar nicht einlassen, wie Richter (J. P. F.) in seiner Vorschule der Ästhetik, wo man sich vergebens nach irgend einer Erklärung vom Schönen umsieht, obgleich das Erhabene und andere ästhetische Ideen erklärt werden — oder sich begnügen, die einzelnen Merkmahle des Schönen aufzuzählen, wie Crousaz in seinem Traité du beau, wo fünf solche Merkmahle angegeben werden, nähmlich Einheit, Verschiedenheit, Regelmäßigkeit, Ordnung und Verhältniß — oder endlich bloß die Arten des Schönen angeben und den Gattungsbegriff unbestimmt lassen, wie Heydenreich in seinem System der Ästhetik, wo die Schönheiten, welche 1)durch unmittelbaren Eindruck gewisser Gegenstände auf

---

ßen soll als, es läßt sich keine Definition vom Schönen geben, wodurch jemanden, der noch gar keine Idee vom Schönen hätte, dieselbe erst mitgetheilt würde, und zwar so bestimmt, daß er forthin in seinem Urtheil über das Schöne mittelst jener Definition gar nicht fehlgreifen könnte, so stimmen wir ihm völlig bey. Soll aber damit behauptet werden, es lasse sich auch nicht einmahl von und für den, der das Schöne kennt, eine solche Erklärung geben, wodurch auf eine verständliche und befriedigende Weise bestimmt würde, was überhaupt beym Worte schön zu denken sey, welcher Begriff oder welche Idee also mit jenem Worte bezeichnet werde oder werden solle, so können wir nicht beypflichten, überlassen es aber dem Leser, zu bestimmen, ob unsere eigene Erklärung dieser Forderung entspreche. Wo nicht, so werden wir uns freuen, wenn jemand eine andere Erklärung aufstellt, die ihr völlig entspricht. Unmöglich ist eine solche gewiß nicht.

die Sinne, 2) durch zufällige Association gewisser Gegenstände mit gewissen Bildern und Vorstellungen, 3) durch wesentliche Beziehung gewisser Gegenstände auf gewisse Zustände des Menschen, als eines für Wohl und Weh empfänglichen Wesens, und 4) durch Beziehung gewisser Gegenstände auf die Gesetze des Verstandes und der Vernunft gefallen, unterschieden werden, ohne zu bestimmen, was denn das Gemeinsame in diesen (nicht einmahl richtig unterschiedenen) Arten der Schönheit oder die Schönheit überhaupt sey. Dieß zu bestimmen, mag freylich schwer seyn. Aber soll die Philosophie nur leichte Probleme lösen?

§. 23.

Ein Maximum der Schönheit von der Vernunft gedacht kann bloß dadurch (innerlich und äußerlich) anschaulich werden, daß die Einbildungskraft ein Bild von einem einzelnen Dinge, das jener Idee angemessen ist, und daher ein Ideal der Schönheit heißt, entwirft und die Darstellungskraft dieses Bild an irgend einem äußeren Stoffe realisirt. Die Schönheit, sofern sie als idealisch vorgestellt wird, muß daher an einem Gegenstande von bestimmter Gestalt angetroffen werden. Die Einbildungskraft kann also Ideale nur in Ansehung solcher Dinge entwerfen, deren Mannigfaltigkeit im Einzelnen auf eine einzige Grundform als Normalanschauung der Gattung zurückgeführt werden kann. Unter allen Formen der Erfahrungsgegenstände aber die-

thet die Gestalt des Menschen als des vollkommensten Naturproducts sich auch dem menschlichen Geiste als die zur Bildung und Darstellung eines Ideals der Schönheit tauglichste an. Diese Bildung und Darstellung selbst ist jedoch bloß Sache der Kunst.

Anmerkung 1.

Die Vernunft als das Vermögen des Absoluten und der darauf sich beziehenden Idee (Fund. §. 81. Met. §. 88.) stellt auch die Schönheit als ein Absolutes, als höchste oder vollendete Schönheit (pulcritudo summa s. absoluta) vor. Diese Vorstellung als bloße Idee der Vernunft enthält aber gar nichts Anschauliches, ist also in Ansehung ihres Gehalts völlig unbestimmt, d. h. sie hat keinen bestimmten Gegenstand, worauf sie bezogen werden könnte, sondern dieser muß ihr erst gegeben werden. Er kann ihr aber nicht unmittelbar von außen gegeben werden, weil das Gemüth erst eines Maßstabs bedarf, um darnach zu bestimmen, ob ein äußerer Gegenstand seiner Idee von der absoluten Schönheit entspreche. Das Gemüth muß sich also selbst etwas schaffen, was jener Idee möglichst angemessen sey. Es muß demnach zuvörderst durch Versinnlichung der Idee ein Bild von einem solchen Object in seinem Inneren schaffen, ehe es zur Darstellung desselben außer sich oder zur Realisirung seiner Idee im Äußeren fortschreiten kann. Die Einbildungskraft ist es folglich, welche jenes Bild von einem der Idee der absoluten Schönheit entsprechenden Object entwerfen, und das durch die Einbildungskraft geleitete Darstellungsvermögen ist es, wel-

ches das von jener entworfene Bild zu einem wirklichen Objecte machen muß. Ein einzelnes Ding, das als einer Idee angemessen gedacht wird, heißt ein Ideal überhaupt, und ein Ideal der Schönheit insonderheit, so fern es als der Idee der absoluten Schönheit angemessen gedacht wird. Es ist also ein gemeinschaftliches Product der Vernunft und der Einbildungskraft. Wir müssen aber unterscheiden das durch die Einbildungskraft entworfene von dem durch das Darstellungsvermögen ausgeführten Ideale. Jenes ist Urbild (αρχετυπον), dieses Abbild (εκτυπον); jenes also das ästhetische Urideal, dieses ein abgeleitetes oder nachgebildetes Ideal der Schönheit.

Anmerkung 2.

Ein Gegenstand der idealisch schön seyn soll, muß eine bestimmte Gestalt haben: sonst könnte die Einbildungskraft kein Bild von ihm entwerfen und die Darstellungskraft das Entworfene nicht ausführen. Es muß demnach ein räumlicher, den Raum mit Beharrlichkeit erfüllender und innerhalb bestimmter Schranken zur Anschauung gegebener Gegenstand seyn, den jene urbildlich vorstellen und diese abbildlich darstellen soll. Alles also, was bloß in der Zeit aufgefaßt wird, oder wegen seiner successiven Veränderung im Raume bloß vorübergehend ist, kann nicht als Ideal der Schönheit vor- und dargestellt werden. Es gibt folglich kein Ideal schöner Töne oder Bewegungen, sondern nur ein Ideal schöner Gestalten *). Die Gestalten aber,

*) Töne und Bewegungen können wohl gebraucht werden, die Einbildungskraft zur Vorstellung eines

die einem Schönheitsideale zur Basis dienen sollen, müssen so beschaffen seyn, daß sich ungeachtet ihrer empirischen Mannigfaltigkeit, die unendlich seyn kann, ihre Grundform in ein einziges bestimmtes Bild zusammen fassen läßt. Mithin kann es auch kein Ideal eines schönen Gebäudes, einer schönen Landschaft, einer schönen Pflanze, oder eines schönen Thiers geben. Denn soll beym Gebäude die Form eines Triumphbogens, oder einer Brücke, oder einer Pyramide, oder eines Wohnhauses, oder eines Tempels u. s. w. zum Ideale dienen? Und welche Form sollen bey einer Landschaft die Berge und Thäler, die Seen und Flüsse, die Felder, Wiesen, Bäume, Häuser u. s. w. haben, die in derselben angetroffen werden, und wie sollen alle diese Dinge zusammen gestellt seyn, damit die Landschaft zum Ideale werde? Was die organischen Wesen (Pflanzen und Thiere) anlangt, so hat zwar jedes einzelne derselben seine bestimmte Gestalt unter welcher es von der Einbildungskraft aufgefaßt werden kann. Allein von einer Pflanze und einem Thiere überhaupt läßt sich gar kein bestimmtes Bild entwerfen, da die Gestalten derselben in der Natur so unendlich mannigfaltig sind, daß es unmöglich ist, sie

---

Ideals der Schönheit aufzuregen und so fern selbst am Idealischen Theil nehmen, aber sie können es niemahl darstellen, weil sie durch ihre Composition kein fixirtes Bild, kein Object von bestimmten Umrissen geben. Es gibt daher kein Ideal einer schönen Symphonie, eines schönen Gesanges, eines schönen Gedichts, eines schönen Tanzes, einer schönen Rede, eines schönen Trauerspiels u. d. g.

auf eine einzige völlig bestimmte Grundform zu beziehen. Man müßte also unter allen organischen Naturproducten irgend eines auswählen, dessen Gestalt sich schon äußerlich als die zweckmäßigste ankündigte, und wegen dieser Form der höchsten Zweckmäßigkeit auch den höchsten Grad des ästhetischen Wohlgefallens in uns bewirken könnte. Daß nun diese Bedingung einzig und allein bey der Gestalt des Menschen selbst statt finde, wird wohl niemand zu läugnen begehren, der jemahl die Menschenorganisation mit irgend einer anderen (vegetabilischen oder animalischen) Organisation auch nur flüchtig verglichen hat. Die Menschengestalt ist daher allein fähig, die Idee der absoluten Schönheit auf eine befriedigende Weise zu versinnlichen, mithin unter allen uns bekannten Naturformen die tauglichste zur Bildung und Darstellung eines Ideals der Schönheit *). —

*) Wenn jemand behaupten wollte, daß sich ja auch ein Ideal einer schönen Eiche, Linde, Tanne u. s. w. oder eines schönen Pferdes, Hundes, Stieres u. s. w. denken lasse, so müßte er doch wenigstens eingestehen, daß die höchste Schönheit jener Pflanzen und Thiere von der höchsten menschlichen Schönheit bey weitem übertroffen werde, mithin eigentlich nur die Menschengestalt der Idee der höchsten Schönheit völlig angemessen sey. Oder sollte Myron's Kuh das Ideal der Schönheit eben so gut dargestellt haben, als die mediceische Venus? — Mit Recht sagt Lessing in den Fragmenten zum 2. Thl. des Laokoon (Verm. Schr. Th. 10. S. 5.): «Die höchste körperliche Schönheit existirt nur im Menschen und auch in diesem nur vermöge des Ideals. Dieses Ideal findet bey den Thieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht

Wenn übrigens die Kritik der Urtheilskraft (S. 55. Aufl. 2.) meint, daß die idealische Schönheit keine vage (freye), sondern eine fixirte (anhängende) sey, so beruht diese Behauptung auf Voraussetzungen, deren Ungrund schon oben (§. 14. Anm. 2.) dargethan ist. Die Schönheit des Ideals ist vielmehr durchaus frey oder selbstständig, und es bedarf zur Beurtheilung derselben keines Wegs der Vorstellung eines bestimmten Zwecks, auf welchen die menschliche Gestalt erst zu beziehen wäre, um an ihr Wohlgefallen zu finden.

Anmerkung 3.

Die Ideale der alten griechischen Künstler sind insgesammt idealisirte oder idealisch schöne Menschengestalten, und eben dadurch haben sie als Denkmähler und Muster des Geschmacks einen so hohen, wahrhaft classischen Werth für die Nachwelt erhalten. Sie sind aber doch nur Abbilder vom Urideale der Schönheit (Anm. 1.). Diese Abbilder mußten nach Geschlecht, Alter und Charakter dessen, was jedes Mahl dargestellt

---

statt." — Warum aber das Ideal der Schönheit nur in der Sphäre des Äußerlich- oder Körperlich-schönen (§. 18.) anzutreffen sey, erhellet aus dem Obigen von selbst. Daher können auch nur die Künste, welche sich mit jener Sphäre des Schönen vorzugsweise beschäftigen, in ihren Producten das Ideal der Schönheit wirklich abbilden und darstellen. Die übrigen vermögen durch ihre Producte nur die Vorstellung davon mit mehr oder weniger Klarheit an- und aufzuregen. Sie streben zwar nach dem Idealischen, aber stellen kein eigentliches Ideal der Schönheit auf.

werden sollte, höchst verschieden ausfallen, und konnten theils darum, theils weil die Einbildungskraft sowohl als das Darstellungsvermögen eines jeden, auch des größten Künstlers immer auf gewisse Weise beschränkt ist, niemahl das eigentliche Ideal der Schönheit vollkommen erreichen. Man kann daher eine mediceische Venus und einen vaticanischen Apoll (denn so mögen sie auch nach ihrer Versetzung immerfort heißen) nur in so fern Ideale der Schönheit nennen, wie fern sie sich als Abbilder dem Ideale der Schönheit selbst als Urbilde möglichst annähern. In der Darstellung zerfällt also das Ideal der Schönheit nothwendig nach dem Geschlechtsunterschiede der Menschen in ein Ideal der männlichen und der weiblichen Schönheit, und nach dem Unterschiede des Alters in ein Ideal der jugendlichen und der bejahrteren Schönheit, indem der Mann und das Weib, der bejahrte Mann und der Jüngling, die Matrone und die Jungfrau nicht auf gleiche Weise idealisch schön dargestellt werden können. Hier ist also wieder unendliche Mannigfaltigkeit und in dieser unmerkliche Annäherung des einen Ideals an das andere möglich, so daß z. B. die männliche oder weibliche Schönheit eine kleine Beymischung des Weiblichen oder Männlichen haben kann. Diese Mannigfaltigkeit und Annäherung findet sich nun in den alten Kunstwerken auf die bewunderungswürdigste Weise ausgedrückt, wenn wir die Gestalten eines Jupiter, Apollo, Mars, Merkur, Bacchus, Herkules, Antinous u. s. w. einer Juno, Minerva, Diana, Venus, Hebe, Agrippine u. s. w. mit einander vergleichen. Die alte Kunst wurde nähmlich durch die damahls herrschende Mythologie, welche ihr so viele

Götter und götterähnliche Heroen darboth, und sogar die Bevölkerung des Olymps durch neugeschaffene Götter oder vergötterte Menschen duldete, in der Bildung ihrer Ideale sehr begünstigt und gleichsam dazu genöthigt, indem der sinnliche Cultus jener Zeit auch eine sinnliche Darstellung jener übermenschlichen, mithin idealischen Wesen forderte, solche Wesen also auch auf eine idealisch schöne Weise dargestellt werden mußten, wenn sie mit dem höchsten Wohlgefallen angeschaut werden sollten *). Ganz unstatthaft aber ist die Behauptung, daß nur mittelst jener Mythologie die Kunst sich zur idealischen Darstellung des Schönen erheben konnte **). Denn man darf nicht glauben, als wenn

*) Wie sehr bleibt in dieser Hinsicht der ägyptische Cultus mit seiner Zoolatrie hinter dem griechischen mit seiner Anthropolatrie zurück! und mußte nicht auch darum die ägyptische Kunst hinter der griechischen zurück bleiben?

**) Lessing macht im Laokoon (Abschn. 9.) die sehr richtige Bemerkung, daß die Religion, welche sich ganz auf jene Mythologie gründete, dem alten Künstler oft sogar einen äußeren, für die Kunst nachtheiligen Zwang auflegte. «Sein Werk zur Verehrung und Anbethung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen seyn, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabey zur Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehrt." — Ja L. geht so weit, daß er denjenigen Producten, welche lediglich zur gottesdienstlichen Verehrung bestimmt waren, und sich daher gewissen conventionalen Vorstellungen unterwerfen mußten, nicht einmahl den Nahmen der Kunst-

von der alten Kunſt alle mögliche Darſtellungsarten des Ideals der Schönheit erſchöpft wären. Die neuere Kunſt hat ſchon das Gegentheil durch ihre Heiligen- und Madonnen-Bilder dargethan, und daß die antiken Ideale den modernen in jeder Hinſicht vorzuziehen ſeyen, dürfte ſchwerlich bewieſen werden können, da beyde in ihrer Art vortrefflich ſind, beyde das Urideal auf eigenthümliche Weiſe darſtellen, aber auch beyde es nicht ganz vollſtändig erreichen. Daher wird eine ſchöpferiſche Phantaſie ſich keineswegs in die ſchon gegebenen Darſtellungsarten einengen laſſen, ſondern noch immerfort auf eine originale Weiſe das Ideal der Schönheit darſtellen können. Denn dieſes iſt als etwas Abſolutes auch ein Unendliches und kann von dem Empiriſchen als einem Endlichen in keinem Fall erreicht werden. Daher würd' es auch vergeblich ſeyn, das Ideal der Schönheit in der Natur zu ſuchen. Denn wenn auch die in der Natur waltende Bildungskraft (Met. §. 135. und 136.) ſchön geſtaltete Körper zufälliger Weiſe hervorbringt, ſo kann doch eine ſolche einzelne Geſtalt in ihrer empiriſchen Beſchränktheit das Ideal der Schönheit in ſeiner abſoluten Totalität noch viel weniger darſtellen, als ein Product, das die abſichtlich auf dieſes Ideal hin arbeitende Kunſt geliefert hat. Eben deßwegen kann auch nicht geſagt werden, daß die Kunſt das Ideal der Schönheit aus der Natur entlehnt oder durch bloße Nachahmung der Natur die idealiſche Schönheit ge-

---

werke zugeſtehen will, worin wir ihm jedoch nicht beypflichten können.

schaffen habe. Nur die Form überhaupt, unter welcher die Kunst ihr Ideal darstellt, entlehnt sie von der Natur; das Ideal selbst aber bildet die Einbildungskraft des Künstlers mit völliger Freyheit und Selbstständigkeit, ohne erst die einzelnen Züge desselben von einzelnen Naturdingen mühselig zusammenzustoppeln, wie dieß ein altes Kunstmährchen vom Zeuxis erzählt, indem dadurch nie ein wahres Kunstwerk zu Stande kommen würde. Hiernach läßt sich auch der Unterschied der idealischen Schönheit von der natürlichen leicht bestimmen. Diese zeigt sich uns an einzelnen Naturproducten in ihrer empirischen Beschränktheit; nach jener strebt die Kunst als nach einem Absoluten, das sie aber auch in keinem einzelnen Erzeugnisse vollständig erreicht *).

---

*) S. von den Idealen der Wissenschaft, der Kunst und des Lebens (Königsberg. 1809. 8.) S. 20. — Wenn die Künstler zuweilen statt der Ideale bloße Portraite gaben, so thaten sie es entweder aus Geistesarmuth oder aus Galanterie. Aber schon die Alten mißbilligten dieses Verfahren mit Recht als ein Verbrechen gegen die Kunst. So sagt Plinius hist. nat. 35. 10: «Fuit et Arellius Romae celeber, paullo ante Divum Augustum, nisi flagitio insigni corrupisset artem; semper alicujus foeminae amore flagrans, et ob id Deas pingens, sed dilectarum imagine.”—So mahlte auch in neueren Zeiten Karl Maratti statt einer heiligen Jungfrau seine eigene Frau; und Mengs nahm unter seine Musen auf dem Gemählde des Parnasses in der Villa Albani sogar zwey Portraite, das der Marchesa Lepri und das seiner Gattinn, auf. Aus einem anderen Grunde bildete Michelangelo in seinem jüng-

sten Gerichte den päpstlichen Zeremonienmeister, Biagio da Cesena, der den Künstler wegen der Nacktheit seiner Figuren heftig getadelt hatte, unter der Gestalt des Minos, eines höllischen Ungeheuers mit einem großen Drachenschwanz in Dante's göttlicher Komödie, ab, und versetzte so den unbefugten Tadler zur Strafe für seine Geschmacklosigkeit in die Hölle, woraus nach dem Urtheile des Papstes, bey dem sich der Zeremonienmeister darüber beklagte, keine Rettung mehr möglich war. Man muß jedoch hiermit nicht die Gewohnheit der alten Künstler verwechseln, Portraitbilder dadurch zu idealisiren, daß sie die abzubildenden Personen als Götter oder Göttinnen darstellten. Denn ein Portrait zum Ideal erheben ist etwas anderes als statt des Ideals ein bloßes Portrait geben. — In besonderer Beziehung auf die Ideale der griechischen Künstler ist vorzüglich bemerkenswerth, was Wieland im 24. Bande seiner Werke, und Böttiger in der 1. Abtheilung seiner Andeutungen darüber gesagt haben.

Der ästhetischen Ideologie

zweytes Hauptstück.

Hypseologie.

§. 24.

Das Wohlgefallen am Erhabenen unterscheidet sich vom Wohlgefallen am Schönen zuvörderst dadurch, daß sich dieses auf die Form der Dinge als eine Qualität derselben, jenes aber auf ihre Größe oder Quantität bezieht, und daher auch bey einem scheinbar formlosen Gegenstande statt finden kann (§. 5. und §. 12.). Das Erhabene kann daher vorläufig für dasjenige erklärt werden, was um seiner Größe willen wohlgefällt, und die Erhabenheit für diejenige Eigenschaft eines Dinges, vermöge welcher es im Wahrnehmenden ein Lustgefühl durch seine Größe erregt (§. 13.).

Anmerkung.

Da jeder erkennbare Gegenstand innerhalb bestimmter sinnlicher Schranken wahrgenommen werden muß, so kann es auch kein wirklich formloses Ding

in unserem gesammten Erkenntnißkreise geben (Met. §. 85. Anm. 4.). Wohl aber kann uns ein Gegenstand formlos zu seyn scheinen, wenn es uns schwer wird, ihn unter einem bestimmten Bilde aufzufassen. Wir nennen daher auch solche Dinge ungestaltet, z. B. große über einander aufgethürmte Felsenmassen, durch den Sturm emporgehobene und über einander herstürzende Meereswogen u. d. g. Da man gleichwohl unserem Bewußtseyn zufolge solche Gegenstände mit einem gewissen Wohlgefallen wahrgenommen werden, so kann sich dieses nicht auf ihre Form, sondern nur auf ihre Größe beziehen. Sie werden daher auch nicht schön im eigentlichen Sinne *), sondern vielmehr erhaben genannt, indem sie sich durch ihre Größe über andere Gegenstände erheben. — Vorläufig heißt aber die obige Erklärung ebenfalls darum, weil sie uns wie die vorläufige Erklärung des Schönen den Weg zu vollständigeren Erklärungen bahnen soll.

§. 25.

Die Größe eines Gegenstandes können wir nur durch Vergleichung desselben mit an-

*) Wenn man das Wort schön im uneigentlichen Sinne nach dem gemeinen Redegebrauche nimmt, wo auch oft das Angenehme, Nützliche, Wahre und Gute schön heißt (§. 6. Anm. 2.), so kann man freylich das Erhabene ebenfalls schön nennen. Wenn wir aber den Unterschied des Erhabenen vom Schönen erforschen wollen, so müssen wir beydes in der eigentlichen oder strengen, mithin engeren, Bedeutung nehmen.

deren Größen bestimmen (Met. §. 55.). Wenn daher etwas im Augenblicke der Wahrnehmung für uns über alle Vergleichung groß ist, so daß alles Andere in Vergleichung mit ihm nur klein scheint, so erhebt es sich durch seine Größe (quantitas) in unserer Einbildungskraft über alle andere Größen (quanta) und heißt eben darum erhaben (§. 24. Anm.).

Anmerkung.

Keine endliche Größe ist an und für sich über alle Vergleichung groß, sey sie auch noch so groß. Denn man kann sich immerfort eine noch größere wenigstens denken, in Vergleichung mit welcher sie selbst klein seyn würde. Der größte Berg auf der Erde ist klein in Vergleichung mit der Erde selbst, so wie diese in Vergleichung mit der Sonne, und diese wieder in Vergleichung mit dem ganzen Sonnensysteme klein ist. Nur das Unendliche würde über alle Vergleichung groß seyn, kann aber in seiner Unendlichkeit selbst nicht wahrgenommen werden (Met. §. 79. Anm. und §. 80. Anm.). Allein in der Wahrnehmung kann uns etwas nicht bloß überhaupt als groß, sondern als schlechthin groß (absolute magnum) vorkommen, so daß es dem Gemüth an einem sinnlichen Maßstabe fehlt, nach welchem die Größe des Gegenstandes geschätzt werden könnte. Er überschreitet alsdann durch seine das Gemüth ergreifende Größe, im Augenblicke der Wahrnehmung, selbst unsere Einbildungskraft und wird alsdann für unsere sinnliche Vorstellung ein schlechthin großer oder über alle Vergleichung erhabener Gegenstand.

§. 26.

Wie fern das Erhabene entweder äußerlich oder bloß innerlich wahrgenommen wird, gibt es ein Aeußerlich- und Innerlicherhabenes. Jenes befaßt alle körperlichen, dieses alle geistigen Größen, die sich in der Vorstellung über alle Vergleichung zu erheben scheinen. Jenes kann daher auch das Körperlich-dieses das Geistigerhabene heißen. Da nun ferner die Quantität der Erkenntnißobjecte theils extensiv theils intensiv ist (Met. §. 52), so kann auch etwas entweder in Ansehung seiner Ausdehnung (der Größe seines Umfangs) oder in Ansehung seiner Wirksamkeit (der Größe seiner Kraft) erhaben seyn. Jenes kann man daher das Extensiv- oder Mathematisch-erhabene, dieses das Intensiv- oder Dynamisch-erhabene nennen.

Anmerkung 1.

Wenn ein Gegenstand durch seine extensive Größe sich über andere extensiv große Gegenstände erhebt, so erscheint er uns wegen seiner großen Ausdehnung oder seines großen Umfanges als unermeßlich, d. h. als ästhetisch überschwenglich in mathematischer Hinsicht (z. B. ein großes Gebirge, der gestirnte Himmel, das Weltmeer). Die Größenschätzung kann nähmlich entweder nach Zahlbegriffen und Verstandesregeln geschehen, oder nach der bloßen An-

schauung und Empfindung. In jenem Falle ist sie logisch und findet besonders in der Mathematik statt, als einer Wissenschaft von der Bestimmung der Größen durch Zahl und Maß; in diesem Falle ist sie ästhetisch und findet überall statt, wo wir die Größen gleichsam nur mit dem Auge schätzen, ohne zu fragen, wie viel Mahl die eine als messende Einheit in der anderen enthalten sey (Met. §. 55. Anm. 1.). Die logische Größenschätzung kennt kein Maximum. Denn das Zählen und Messen kann ins Unendliche fortgesetzt, und das Große kann dadurch zu einem Kleinen werden, weil dessen Schätzung von dem angenommenen Maßstabe abhängt. Allein die ästhetische Großenschätzung erreicht sehr bald ihr Maximum, weil dabey der Gegenstand unter dem bestimmten Bilde eines anschaulichen Ganzen in die Einbildungskraft aufgenommen werden muß. Hierzu gehört aber nicht bloß Auffassung (apprehensio), sondern auch Zusammenfassung (comprehensio). Jene geht auf die Theile und kann zwar beständig fortgesetzt werden, aber diese, welche auf das Ganze gerichtet ist, kann nicht immer statt finden. Denn wenn bey fortgesetzter Auffassung die zuerst verknüpften Theile im Bewußtseyn zu erlöschen anfangen, so hört die Zusammenfassung aller Theile zur anschaulichen Vorstellung des Ganzen auf, und der Gegenstand erscheint durch seine Ausdehnung dem Sinne als etwas überschwenglich Großes oder als ein unermeßliches Ding (Met. §. 55. Anm. 2.). Dadurch wird aber die Vernunft als das Vermögen des Absoluten (Fund. §. 81.) aufgeregt, welche auch das ästhetisch Überschwengliche durch die Idee der unbedingten Totalität als ein Ganzes vorstellen kann, und eben dadurch ihre

Erhabenheit über die Sinnlichkeit und den von dieser in der Erkenntniß abhängigen Verstand beurkundet. Das ästhetisch Unermeßliche gibt also dem Wahrnehmenden eine Veranlassung, sich seiner eigenen Erhabenheit über die Schranken der Sinnlichkeit selbst in Ansehung des Theoretischen (des Vorstellens durch Ideen) bewußt zu werden, welches Bewußtseyn nothwendig mit einem Lustgefühle verknüpft ist, und auch dem Gegenstande, der ein solches Bewußtseyn veranlaßt, in dieser Hinsicht den Charakter der Erhabenheit mittheilt.

Anmerkung 2.

Wenn aber ein Gegenstand durch seine intensive Größe sich über andere intensiv große Gegenstände erhebt, so erscheint er uns wegen seiner großen Wirksamkeit oder seiner gewaltigen Kraft als unwiderstehlich, d. h. als ästhetisch überschwenglich in dynamischer Hinsicht (z. B. ein Orkan, ein heftiges Gewitter, ein großer Wasserfall, ein brennender Vulkan, ein Erdbeben). Die Schätzung der Kraft kann nähmlich entweder nach einem physischen oder nach einem moralischen Maßstabe geschehen. In physischer Hinsicht heißt dasjenige mächtig, was zu einer bestimmten Wirkung ungeachtet gewisser Hindernisse zureicht, und gewaltig, was auch einem mächtigen Dinge zu widerstehen oder wohl gar dessen Macht zu überwinden vermag (Met. §. 68. Anm.). Ein Gegenstand also, der durch gewaltige Kraftäußerungen eine große Überlegenheit über andere Naturkräfte sowohl als unsere eigene physische Macht ankündigt, erscheint deßhalb unseren Sinnen als ein überschwenglich kräftiges Ding oder als etwas Unwiderstehliches. Wir

sind daher auch zur Furcht vor ihm geneigt, indem unsere Einbildungskraft uns die Übel vorhält, mit welchen ein solcher Gegenstand uns zu bedrohen scheint. Allein wir können uns eben dadurch auch unserer moralischen Kraft bewußt werden, durch welche wir hinwiederum dem Gegenstande überlegen sind, indem er mit aller seiner Macht uns eher zu vernichten als unseren Willen zu beugen vermag und wir, durch diesen, selbst die Furcht vor allen jenen von der Einbildungskraft vorgespiegelten Übeln besiegen können (si fractus illabatur orbis, impavidum ferient ruinae). Das ästhetisch Unwiderstehliche gibt also dem Wahrnehmenden eine Veranlassung, sich seiner eigenen Erhabenheit über die Schranken der Sinnlichkeit auch in Ansehung des Practischen (des Handelns nach Ideen) bewußt zu werden, welches Bewußtseyn ebenfalls mit einem Lustgefühle verbunden seyn und dem ein solches Bewußtseyn veranlassenden Gegenstande den Charakter der Erhabenheit in dieser Hinsicht aufdrücken muß. Es kann übrigens ein Gegenstand sowohl extensiv als intensiv erhaben seyn. Denn die überschwengliche Größe der Ausdehnung kann entweder zu gleicher Zeit auch eine überschwengliche Größe der Kraft ankündigen (z. B. ein großer brennender Vulkan) oder unter verschiedenen Umständen das Gemüth nöthigen, mehr auf diese als auf jene zu reflectiren (z. B. das durch den Sturm empörte Weltmeer).

Anmerkung 3.

Was nun den Unterschied des Körperlich- und Geistigerhabenen anlangt, so kann 1) das Körperlicherhabene wie das Körperlichschöne nur unter den Objecten des Gesichts und Gehörs angetroffen

werden (§. 16.). Denn auch hörbare Dinge können sich dem Gemüth als überschwengliche Größen ankündigen (z. B. das Gebrüll des Donners im Gewitter, und der Bruder desselben, wie ihn Haller nennt, der Kanonendonner im Schlachtgewühl, deßgleichen das Brausen des sturmbewegten Meers), gehören aber sämmtlich zur Classe des Intensiv- oder Dynamischerhabenen, weil sich dadurch gewaltige Kräfte vernehmen lassen. Die Objecte des Geruchs, des Geschmacks und des Getasts hingegen können uns von einer überschwenglichen Größe weder in extensiver noch intensiver Hinsicht irgend eine Vorstellung geben, mithin auch nicht das Gemüth mit dem Gefühle der Erhabenheit erfüllen. 2) das Geistigerhabene bezieht sich auch auf das Übersinnliche, so fern es durch die Darstellung dergestalt versinnlicht wird, daß es dem Gemüth als etwas überschwenglich Großes erscheint. Als solches kann es erscheinen zuerst in extensiver Hinsicht, z. B. die Ewigkeit, wie sie von dem vorhin genannten Dichter in folgenden Worten dargestellt wird:

Die schnellen Schwingen der Gedanken,
Wogegen Zeit und Schall und Wind,
Und selbst des Lichtes Flügel langsam sind,
Ermüden über dir und finden keine Schranken.

Das Extensive der bloßen Zeitreihe oder das Protensive in der Succession derselben (Met. §. 27.) erscheint uns nähmlich hier als ästhetisch überschwenglich in Ansehung des Umfangs oder als unermeßlich, indem wir uns vorstellen, daß nicht einmahl die Gedanken, die doch schneller als das Licht sind, die Ewigkeit ermes-

sen können. Gewöhnlich aber erscheint uns das Geistige als erhaben in intensiver Hinsicht, weil es sich uns überhaupt nur durch Wirksamkeit zu erkennen gibt. Zu dieser Art des Geistigerhabenen gehört selbst die Gottheit, wie sie uns z. B. von Moses als schaffend durch ein bloßes straks in Erfüllung gehendes Wort, oder von Homer als erschütternd den Olymp durch einen bloßen Wink der Augen, dargestellt wird. Denn hier zeigt sich eine überschwengliche Kraft in ihrer ganzen Herrlichkeit. In dieser Beziehung ist auch die moralische Gesinnung, so fern sie sich durch Wort und That zu erkennen gibt, des Charakters der Erhabenheit fähig, und zwar sowohl als sittlich gute, wie als sittlich böse Gesinnung. Denn es kommt bey der ästhetischen Schätzung derselben nicht auf ihren innern (moralischen) Werth oder Unwerth an, sondern auf die Größe der Willenskraft, die sich dadurch ankündiget *). Das Bewußtseyn einer über-

*) Wenn in Corneille's Medée (Act. 1. Sc. 1.) jenes weibliche Ungeheuer auf die Frage ihrer Vertrauten:

Votre païs vous hait, votre époux est sans foi;
Dans un si grand revers, que vous reste-t-il? —

schlechtweg antwortet Moi! so fühlt jeder die Erhabenheit dieser Gesinnung, ungeachtet der Unthaten, welche Medea mit und zum Theil selbst durch diese Gesinnung ausführt. Eben so ist die Gesinnung, welche Milton im verlornen Paradise (Ges. 1. V. 81 — 121. und V. 237 — 266. nach Zacharia's Übers.) dem Satan leiht, unstreitig erhaben, wiewohl sie zu gleicher Zeit die höchste Bosheit ver-

schwenglichen Kraft dieser Art erhebt stets das Gemüth, und daher hat auch der Gedanke, daß der Mensch durch seinen freyen Willen selbst der Gottheit widerstreben könne, etwas Erhebendes und Wohlgefälliges, indem hierauf die moraliche Größe des — im Vergleiche mit der Allmacht physisch ohnmächtigen — Menschen beruht, obgleich das wirkliche Widerstreben als etwas Immoralisches nothwendig mißfällt *).

---

kündet; und es ist höchst abgeschmackt, wenn einer von Milton's Erklärern bey den Worten:

Das Gemüth ist sein eigener Platz, und macht in sich selber
Aus der Hölle den Himmel, und aus dem Himmel die Hölle!

die Bemerkung macht, der Dichter habe dadurch die ausschweifenden Meinungen der Stoiker lächerlich machen wollen. — Die bloß ästhetische Größenschätzung der Gemüthskräfte überhaupt ist auch der Grund, warum kühne Eroberer, ungeachtet ihre unersättliche Ehr- Hab- und Herrschsucht unsägliches Elend auf der Erde verbreitet, und sie deßhalb von der Mitwelt im höchsten Grade verabscheut werden, dennoch für die Nachwelt ein Gegenstand der Bewunderung sind. Die Nachwelt vergißt bald die Thränen und Seufzer der Vorwelt, und sieht im Eroberer nur die gewaltige Geisteskraft, wodurch er sogar seinen Zeitgenossen mitten unter den Verwünschungen, womit sie seinen Nahmen aussprechen, eine gewisse Achtung abnöthigt.

*) Die anderweiten Unterschiede, welche die Ästhetiker in Ansehung des Erhabenen gemacht haben (z. B. das Erhabene der Sinne, der Phantasie, des Verstandes und des Herzens — das Erhabene in den Sachen, den Gedanken und dem Ausdrucke — le sublime des images, des sentimens et des moeurs —

§. 27.

Das Erhabene versetzt demnach das Gemüth in einem noch höheren Grade als das Schöne in eine idealische Stimmung, weil es diese nicht durch seine Form, sondern durch seine Größe veranlaßt (§. 19. und 26.). Das Endliche, was wir wahrnehmen, erweitert sich nähmlich, indem wir in der Wahrnehmung auf seine ästhetische Uebers chwenglichkeit reflectiren, durch die Thätigkeit der Vernunft bis zum Unendlichen, und es findet also hier nicht bloße Ahnung des Unendlichen statt, wie beym Schönen, sondern Anschauung desselben, so weit sie überhaupt

---

oder le sublime des images, des traits et des tours u. s. w.), sind entweder zu unbedeutend, als daß sie eine besondere Erörterung verdienten, oder beruhen auf falschen Vorstellungen vom Erhabenen und Verwechslungen desselben mit anderen ihm bloß verwandten ästhetischen Eigenschaften, oder gehören endlich nicht in die Ästhetik überhaupt, sondern in die besondere Theorie einzelner Künste, besonders der Dicht- und Redekunst. — Was übrigens den Unterschied des Mathematisch- und Dynamisch-erhabenen anlangt, so ist dieser keinesweges von Kant zuerst bemerkt worden, sondern andere Ästhetiker (z. B. Hugo Blair in seinen Vorlesungen über Rhetorik und schöne Wissenschaften, Vorles. 4. Th. 1. S. 75. nach Schreiter's Übers.) haben ihn schon sehr bestimmt anerkannt, obgleich nicht so benannt und nicht so tief ergründet.

möglich ist. Das Erhabene kann daher für dasjenige erklärt werden, was mittelst seiner überschwenglichen Größe das Unendliche im Endlichen anschauen läßt, und dadurch wohlgefällt, und die Erhabenheit als diejenige Eigenschaft eines Dinges, vermöge welcher es im Gemüthe des Wahrnehmenden mittelst seiner überschwenglichen Größe eine Anschauung des Unendlichen im Endlichen und eben dadurch ein Lustgefühl erregt (§. 20. und §. 24.)

Anmerkung 1.

In der Vorstellung von der Erhabenheit eines Gegenstandes ist zwar noch mehr Subjectivität als in der von der Schönheit. Denn die wohlgefällige Form eines Gegenstandes ist doch etwas für Sinn und Verstand Faßliches und in so fern zur Erkenntniß des Objects Gehöriges. Aber die überschwengliche Größe eines Dinges kann eigentlich als solche von dem Sinne und dem davon abhängigen Verstande nicht gefaßt werden, sondern wird nur eine Veranlassung für das Subject, den Gegenstand durch Vernunft als etwas Unendliches vorzustellen, und sich dadurch seiner eigenen Erhabenheit über die Schranken der Sinnlichkeit bewußt zu werden, mithin auch das eine solche Gemüthsstimmung veranlassende Object als etwas Erhabenes oder unter dem Charakter der Erhabenheit vorzustellen. Allein eben darum findet auch in der Anschauung des Erhabenen die idealische Gemüthsstimmung in einem höheren Grade statt. Denn das Gemüth wird durch den Gegenstand mehr in sich selbst zurück gedrängt und durch die Überschwenglichkeit desselben für Sinn und Verstand

weit stärker zur Ideenwelt empor gehoben. Dagegen verliert der Gegenstand augenblicklich den Charakter der Erhabenheit, wenn er als ein wirkliches Erkenntnißobject behandelt wird (wenn man z. B. die physischen Ursachen des Gewitters untersucht, die Höhe, Länge und Breite eines Gebirges mathematisch bestimmt, den gestirnten Himmel in Sternbilder zerlegt und die zu jedem Bilde gehörigen Sterne aufzählt), indem alsdann das Subject wieder aus sich selbst heraus zu gehen und auf die wahre Beschaffenheit des Gegenstandes zu reflectiren genöthigt wird. Das Wohlgefallen am Erhabenen ist auch kein unvermischtes Lustgefühl, wie das am Schönen (§. 21.). Denn hier findet sich das Gemüth in jeder Hinsicht befriedigt, indem der Gegenstand durch seine Form der Einbildungskraft und dem Verstande völlig angemessen ist und zugleich auch die Vernunft in eine idealische Gemüthsstimmung versetzt. Allein vom Erhabenen fühlt sich das Gemüth anfangs wie gedrückt und beängstigt oder gleichsam abgestoßen, indem die überschwengliche Größe des Gegenstandes der Einbildungskraft und dem Verstande als Erkenntnißkräften überlegen und unangemessen ist, welches nothwendig ein Gefühl der Unlust erregt. Indem sich aber die Vernunft des Gegenstandes bemächtigt und dessen Überschwenglichkeit ihrer Idee des Absoluten dergestalt entspricht, daß der Gegenstand selbst in der Wahrnehmung die Schranken der Endlichkeit zu überschreiten und dem Unendlichen sich anzunähern scheint, so wird diese Angemessenheit des Gegenstandes zum Vernunftvermögen nothwendig mit einem überwiegen-

den Lustgefühle wahrgenommen *). Man kann daher diese Wahrnehmung mit Recht eine Anschauung

*) Wenn Kant in der Kritik der Urtheilskraft (S. 97. Aufl. 2.) behauptet, «daß das Gefühl des Erhabenen Achtung für unsere eigene Bestimmung sey, die wir einem Objecte durch eine gewisse Subreption (Verwechslung einer Achtung für das Object statt der für die Idee der Menschheit in unserem Subjecte) beweisen, welches uns die Überlegenheit der Vernunftbestimmung unserer Erkenntnißvermögen über das größte Vermögen der Sinnlichkeit gleichsam anschaulich macht" — so behauptet dagegen Burke in seinen philosophischen Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Schönen und Erhabenen (S. 223. der deut. Übers. Riga 1773.), «daß das Gefühl des Erhabenen sich auf den Trieb zur Selbsterhaltung und auf Furcht d. i. einen Schmerz gründe, der, weil er nicht bis zur wirklichen Zerrüttung der körperlichen Theile geht, Bewegungen hervorbringt, die, da sie die feinern oder gröbern Gefäße von gefährlichen und beschwerlichen Verstopfungen reinigen, im Stande sind, angenehme Empfindungen zu erregen, zwar nicht Lust, sondern eine Art von wohlgefälligem Schauer, eine gewisse Ruhe, die mit Schrecken vermischt ist." — Welche Verschiedenheit der Ansichten, die keineswegs dadurch erklärt wird, daß K. das Erhabene aus dem transcendentalen, B. aber aus dem physiologischen Standpuncte betrachtet! In Einem Stücke treffen jedoch beyde Behauptungen zusammen, daß nähmlich das Wohlgefallen am Erhabenen kein unvermischtes Lustgefühl sey. B. sagt dieß ausdrücklich in den angeführten Worten, und in K.'s Worten liegt es ebenfalls. Denn Achtung ist nach seiner Erklärung ein

des Unendlichen im Endlichen nennen, da hingegen beym Schönen eine bloße Ahnung desselben statt findet, indem das Schöne als solches in seiner Form nichts Überschwengliches hat, und uns also auch das Unendliche nur hinzudenken läßt, wie fern wir noch etwas Höheres hinter einer so vollkommenen Form des Endlichen vermuthen. Das Erhabene aber ist in der That ein Repräsentant des Unendlichen für den Menschen als sinnlich-vernünftiges Wesen, indem es durch seine überschwengliche Größe das Unendliche selbst in einem sinnlichen Bilde (dem Weltmeere, dem Sternhimmel u. d. g.) anschauen läßt, obwohl diese Anschauung immer beschränkt ist, da das Bild die Idee selbst niemahl erreichen kann *). Wegen jener Beymischung von Unlust zum Gefühle der Lust in der Wahrnehmung des Erhabenen befindet sich auch unser Gemüth bey dieser Wahrnehmung nicht in ruhiger Contemplation, wie bey Wahrnehmung des Schönen, sondern in einer Art von Bewegung. Denn es geht aus dem einen Zustand in einen entgegen gesetzten über, so daß es, wenn es sich der verweilenden Betrachtung des Erhabenen hingibt, durch Wieder-

---

Gefühl, das uns einerseits niederschlägt oder demüthigt, andrerseits aber erhebt. Auch sagt er es eben so ausdrücklich in den folgenden Worten.

*) Man kann sagen, das Schöne lasse uns das Unendliche nur hinter einem durchsichtigen Schleyer in der Ferne erblicken, das Erhabene hingegen lasse es uns in einem Spiegel zwar näher, aber doch bloß in verjüngter Gestalt, wie in einem Verkleinerungsglase, betrachten.

hohlung jener verschiedenartigen Eindrücke eine Zeit lang zwischen Wehe- und Wohlseyn hin und her schwankt, das letzte jedoch in stärkerem Maße oder auf eine überwiegende Weise empfindet. Das Lustgefühl beym Erhabenen ist daher eben wegen dieser Beymischung einer gewissen Unlust und wegen des Übergangs von dieser zur Lust stärker als beym Schönen, wie denn überhaupt die gemischten Gefühle gewöhnlich diejenigen sind, bey welchen das Gemüth am lebhaftesten erregt ist.

Anmerkung 2.

Das Wohlgefallen am Erhabenen ist nicht frey von allem Interesse (§. 10). *). Denn wie fern das Erhabene ein Bewußtseyn unserer eigenen Erhabenheit veranlaßt, interessirt es uns als theoretisch und practisch vernünftige Wesen nothwendiger Weise, indem es den Wirkungskreis unserer Vernunft durch die Vorstellung der Größe des Gegenstandes erweitert. Diese Größe gehört aber nicht zur bloßen Form, sondern auch zur Materie des Gegenstandes **). Das Interesse für's Erhabene ist also, zum Theil wenigstens, material (§. 12.). Da uns aber die überschwengliche Größe eines Gegenstandes eigentlich nur als vernünftige (durch Ideen im

*) Auch vom Erhabenen behauptet die Kritik der Urtheilskraft (S. 79.) daß es ohne Interesse gefalle. Es liegt aber auch hier eine zu enge Bedeutung des Worts Interesse zum Grunde.

**) Die Größe bestimmt allerdings zum Theil auch die Form eines Dinges. Aber sie selbst hängt ab von der Vielheit der Theile oder Grade eines Dinges, also von dem, was die Materie desselben ausmacht.

Denken und Wollen bestimmbare) Wesen interessirt, indem die Sinnlichkeit vermöge ihrer Beschränktheit bloß die Bedingung enthält, daß es überhaupt für uns überschwengliche Größen gibt, so ist jenes materiale Interesse kein sinnliches, sondern ein intellectuales oder rationales. Es kann sogar das Erhabene dem sinnlichen (auf das Angenehme und Nützliche gerichteten) Interesse entgegen seyn, indem es Furcht vor großen Übeln erregt (z. B. ein Gewitter, ein Vulkan, ein Seesturm), und dennoch die Vernunft interessiren, indem es diese erweitert und das Bewußtseyn erweckt, daß der Mensch sich durch innere Kraft über alle jene Übel erheben und selbst dem wildesten Kampfe der Elemente Trotz biethen könne. Das Interesse für's Erhabene ist daher mit dem Interesse für's Wahre und Gute verwandt. Aber eben darum setzt es auch einen höheren Grad geistiger und insonderheit sittlicher Cultur voraus, als das Interesse für's Schone. Denn es gehört schon eine gewisse Seelengröße dazu, um an einem erhabenen Gegenstande als solchem Wohlgefallen zu finden. Wer entweder zu kleinliche Vorstellungen von einem erhabenen Gegenstande hat (z. B. vom gestirnten Himmel) oder sich vor einem solchen wirklich fürchtet (z. B. vor einem Ungewitter), kann unmöglich die Erhabenheit des Gegenstandes fühlen, folglich ihn auch nicht mit Wohlgefallen betrachten. Sein Betrachten ist im letzten Falle höchstens ein starres Anstaunen des Gegenstandes, daß seinen Geist nicht hebt, sondern lähmt, und wohl gar seinen Körper wie eingewurzelt fest hält. — Was endlich die Frage anlangt, ob das Erhabene auch als etwas Zweckmäßiges vom Gemüthe des Wahrnehmenden betrachtet werde, so

läßt sich dieselbe allerdings bejahen. Nur kann auch hier noch weniger wie beym Schönen (§. 14.) der Begriff von irgend einem bestimmten Zwecke dem Wohlgefallen zum Grunde liegen und das Urtheil leiten. Denn da beym Erhabenen lediglich auf die überschwengliche Größe des Objectes reflectirt wird, so kann dasselbe auch nur in subjectiver Hinsicht als zweckmäßig erscheinen, wiefern es nähmlich durch seine Angemessenheit zur Vernunft in ihrer Tendenz zum Unendlichen das Bewußtseyn eigener Erhabenheit im Gemüthe des Wahrnehmenden und somit ein Lustgefühl rege macht. Wollte man dagegen das Object an und für sich nach Zweckbegriffen beurtheilen, so könnt' es sehr leicht als unzweckmäßig erscheinen, z. B. eine kahle mit ewigem Eise bedeckte Felsenmasse, ein brennender Vulkan u. d. g., statt deren grüne mit allerley brauchbaren Gewächsen bekleidete Hügel dem, der keinen Sinn für Erhabenheit hätte, weit zweckmäßiger scheinen müßten.

§. 28.

Das Erhabene steht demnach in einem solchen Verhältnisse zu den ursprünglichen Gemüthsvermögen, daß es durch seine überschwengliche Größe Einbildungskraft und Verstand zwar beschränkt, aber die Vernunftthätigkeit befördert und erweitert. Durch die Wahrnehmung desselben wird daher das Lebensgefühl einerseits zwar gehemmt, andererseits aber desto kräftiger erhöht, indem ein erhabener Gegenstand mittelst jener Beschränkung im Gemüthe des Wahrnehmenden das Bewußt-

seyn eigener Erhabenheit über die Schranken der Sinnlichkeit erregt und in so fern auch gefällt. Das Wohlgefallen am Erhabenen ist folglich nichts anders als das durch die Wahrnehmung einer überschwenglichen Größe anfangs gehemmte, aber nachher desto stärker erhöhte oder beförderte Lebensgefühl, und ist eben darum ein gemischtes Gefühl der Lust (§. 21. nebst Anm. 1. und 2. und §. 27. Anm. 1.).

Anmerkung.

Die Größe eines Gegenstandes heißt überschwenglich, wiefern sie das Maß, nach welchem unser Gemüth die Größe der Dinge zu beurtheilen pflegt, überschreitet, so daß der Gegenstand entweder in Ansehung seiner Ausdehnung oder in Ansehung seiner Kraft über unsere gewöhnlichen Begriffe von den Erfahrungsgegenständen hinauszugehen scheint (§. 26. Anm. 1. und 2.). Das Gemüth fühlt sich also durch die Wahrnehmung einer solchen Größe in der That beschränkt, aber nur in Ansehung derjenigen Kräfte, welche auf Erkenntniß der Gegenstände gerichtet sind, des Sinnes, zu welchem als innerem Sinne auch die Einbildungskraft gehört, und des Verstandes (Met. §. 43.). Der erste Eindruck, den ein erhabener Gegenstand auf das Gemüth macht, ist daher nicht anziehend, sondern zurückstoßend, nicht erhebend, sondern niederschlagend. Diese anfängliche Hemmung des Lebensgefühls kündigt sich auch gewöhnlich durch eine gewisse Beklommenheit des Herzens (die zuweilen, besonders bey noch ungewohnten und dynamisch

erhabenen Gegenständen, selbst in Furcht und Schreck übergehen kann) sehr deutlich an. Je länger wir aber den Gegenstand betrachten und gleichsam vertrauter mit ihm werden, desto anziehender wird er auch, desto mehr fühlen wir uns durch ihn gehoben, desto stärker wird in uns die Vernunftthätigkeit aufgeregt, um uns des Gegenstandes als eines Bildes vom Unendlichen zu bemächtigen. Das Lebensgefühl wird also durch den Contrast des unmittelbar vorhergehenden Zustandes um so inniger und stärker, und eben dadurch das Wohlgefallen am Gegenstande um so lebhafter. Die Unangemessenheit des Gegenstandes zu den niederen Gemüthskräften gibt ihm folglich desto mehr Angemessenheit zu der höchsten Kraft unseres Wesens, zur Vernunft, und jene Unlust wird selbst eine Quelle desto größerer Lust. Wenn dieser Wechsel innerer Zustände und der davon abhängige Effect des Erhabenen nicht immer und überall auf gleiche Weise und in gleichem Maße nachgewiesen werden kann, so liegt der Grund hiervon theils in der verschiedenen Größe der Objecte, vermöge deren das eine erhabener seyn kann, als das andere, theils in der verschiedenen Beschaffenheit der Subjecte, vermöge welcher das eine empfänglicher für's Erhabene seyn kann als das andere — eine Bemerkung, die auch für die obige Erklärung vom Verhältnisse des Schönen zu den Gemüthskräften gilt, und in der Folge durch die Lehre vom Geschmack ihre weitere Bestätigung finden wird.

§. 29.

Aus diesem Allen ergibt sich nun folgende letzte Erklärung: Erhaben ist, was durch

seine in kein bestimmtes Maß zu fassende Größe die höchste Gemüthskraft des Wahrnehmenden in einen lebhaften Schwung versetzt — oder: Erhabenheit ist diejenige Eigenschaft eines Dinges, vermöge welcher es durch seine überschwengliche Größe die Vernunftthätigkeit befördert und so das Lebensgefühl im Gemüthe des Wahrnehmenden erhöht (§. 22. 24. u. 27.).

Anmerkung.

Diese Erklärung, als Resultat der bisherigen Untersuchungen, wollen wir ebenfalls mit einigen Bemerkungen über fremde Erklärungen vom Erhabenen begleiten. Die älteren Ästhetiker haben gewöhnlich das Erhabene in der Schreibart oder die Erhabenheit der Darstellung durch Worte (genus dicendi sublime im Gegensatze gegen das tenue und mediocre) mit dem, was an sich selbst erhaben ist, oder der Erhabenheit als einer von der Schreibart völlig unabhängigen Eigenschaft der Dinge verwechselt. Jene Erhabenheit aber hat allein die Poetik und Rhetorik zu betrachten, wobey diese Theorien sich auf dasjenige gründen müssen, was die ästhetische Ideologie vom Erhabenen überhaupt und an und für sich betrachtet lehrt. Eine solche Verwechselung hat sich bereits Longin zu Schulden kommen lassen in seiner berühmten Schrift περι ὑψους, wo er gleich im 1. Kap. sagt, die Erhabenheit sey der höchste Vorzug der Rede (ακροτης και εξοχη τις λογων,) wodurch sie aber nicht überrede, sondern staunen mache (εις εκστασιν αγει). Diese Erklärung ist freylich sehr mangelhaft; doch sieht man aus der fortgesetzten Untersuchung, daß er von dem richtigen Be-

griffe wenigſtens eine dunkle Ahnung hatte. Denn Kap. 7. ſagt er, daß natürlicher Weiſe das Gemüth vom wahren Erhabenen erhoben, in einen hohen Schwung verſetzt, mit Wohlgefallen und großen Ideen oder Geſinnungen erfüllt werde *). — Dieſelbe Verwechſelung liegt folgender Erklärung zum Grunde, welche De la Mothe in einer ſeinen Oden vorausgeſchickten Abhandlung vom Erhabenen gibt: Le sublime n'est autre chose, que le vrai et le nouveau, réunis dans une grande idée et exprimés avec élégance et précision. Man ſieht, daß ſich die franzöſiſche Eleganz auch hier eingemiſcht hat, wo ſie am wenigſten hin gehört, wie ſich in der äſthetiſchen Syngeneiologie zeigen wird. — Richtiger erklärt Schloſſer in ſeinem der Überſetzung des Longin angehängten Verſuch über das Erhabene dieſes für dasjenige, was größer iſt, als

*) Seine Worte ſind: Φυσει πως ὑπο ταληθους ὑψους επαιρεται τε ἡμων ἡ ψυχη, και γαυρον τι αναζημα λαμβανουσα πληρουται χαρας και μεγαλαυχιας. Auch macht er Kap. 35. die ſehr treffende Bemerkung, daß wir nicht die kleinen, obwohl klaren und nützlichen Bäche, ſondern den Nil, die Donau, den Rhein, und noch vielmehr den Ozean, nicht ein noch ſo rein und hell brennendes Flämmchen, ſondern die Himmelslichter und die Feuerſtröme des Ätna als erhabene Gegenſtände bewundern. Daß er Kap. 2. die Erhabenheit auch Tiefe (βαθος) nennt, und Kap. 8. und 9. als erſte und vornehmſte Quelle des erhabnen Ausdrucks (της ὑψηγοριας) eine erhabene Denkart (το περι τας νοησεις ἀορεπηβολον) einen natürlichen Sinn für's Große (το μεγαλοφυες) nennt, iſt ebenfalls bemerkenswerth.

die Dinge, mit denen es in Verhältniß (Vergleichung) gesetzt wird, und die erhabene Empfindung (Gefühl des Erhabenen) für diejenige, die ungewöhnlich große, edle Kräfte des Menschen zu ungewöhnlicher Thätigkeit spannt und zugleich mit Wohlgefallen verknüpft ist. — Die neueren Ästhetiker sind in der Lehre vom Erhabenen größten Theils Kanten gefolgt, und nicht mit Unrecht, indem dieser in seiner Kritik der Urtheilskraft über jenen Gegenstand des ästhetischen Wohlgefallens die tiefsinnigsten Untersuchungen angestellt hat. Nach einigen vorläufigen Erörterungen gibt er vom Erhabenen folgende Erklärungen: Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüths beweiset, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft (S. 85.) — und: Erhaben ist, dessen Vorstellung das Gemüth bestimmt, sich die Unerreichbarkeit der Natur als Darstellung von Ideen zu denken (S. 115.). — Die erste von diesen Erklärungen ist jedoch etwas zu weit; denn nach derselben würden alle moralischen Begriffe ohne Ausnahme erhaben seyn — und die zweyte ist zu eng; denn nach derselben würden nur Naturgegenstände erhaben seyn. Indessen geben doch beyde Erklärungen wesentliche Merkmahle des Erhabenen an. Nach denselben sind auch folgende Erklärungen gebildet: Alles, was in uns die Vorstellung von der Kraft und Würde der Vernunft im Verhältnisse zur Ohnmacht der Sinnlichkeit erregt, heißt erhaben (in Zschokke's Ideen zur psychologischen Ästhetik S. 358.) — und: Wenn sich durch Idealität in der ästhetischen Reflexion ein großer Gegenstand bis zum Unendlichen erweitert, heißt er erhaben (in Bouterwek's Ästhetik S. 141.).

— Es scheint demnach, als wenn über den Begriff des Erhabenen unter den neueren Ästhetikern weit mehr Einstimmung herrschte, als über den Begriff des Schönen, wovon der Grund unstreitig in der geringeren Mannigfaltigkeit erhabener Gegenstände liegt, indem dadurch die Auffassung der gemeinschaftlichen Merkmahle erleichtert wird.

§. 30.

Die Erhabenheit läßt sich auch in einem gewissen Maße mit der Schönheit, besonders der idealischen (§. 23.), vereinigen, wodurch das Ideal der Schönheit noch einen höheren ästhetischen Charakter erhält. Aber ein Ideal der Erhabenheit kann es nicht geben, weil sich kein Maximum von Erhabenheit unter einer bestimmten Form vorstellen läßt.

Anmerkung 1.

Kann ein Gegenstand zugleich als schön und erhaben gefallen? oder mit anderen Worten: Ist Schönheit und Erhabenheit an demselben Objecte vereinbar? — eine Frage, die den Ästhetikern kaum beygefallen zu seyn scheint, deren Entscheidung jedoch ihre Schwierigkeiten hat und für die Kunst von Bedeutung ist. Sie läßt eine doppelte Antwort zu. Erstlich: Kleine Gegenstände können nie als erhaben obwohl als schön gefallen. Denn die Kleinheit des Gegenstandes widerstreitet schon an sich selbst der Idee der Erhabenheit, läßt aber dennoch eine solche Form zu, welche ein ästhetisches Wohlgefallen bewirken kann, z. B. ein Miniaturgemählde,

ein geschnittener Stein, eine Münze u. d. g. Zweytens: Große Gegenstände können sowohl als erhaben wie auch als schön gefallen. Denn es widerstreitet weder der Idee der Schönheit, daß sie in großen Formen dargestellt werde, noch der Idee der Erhabenheit, das große Gegenstände auch schöne Formen haben. Wir finden daher auch an vielen alten Kunstwerken den Ausdruck der Erhabenheit mit dem der Schönheit gepaart, und es scheint, daß besonders die alten Bildner ihren Statuen eine übernatürliche Größe eben darum gegeben haben, damit die Götter, Heroen und andere Personen, welche sie als übermenschliche Wesen darstellen wollten, auch durch eine das gewöhnliche Maß der menschlichen Statur überschreitende Größe den ihnen zukommenden Ausdruck der Erhabenheit in ihren Abbildungen erhielten. Phidias würde z. B. in seinem Olympischen Jupiter nicht jenen erhabenen Beherrscher der Götter und Menschen, den Homer in den bekannten Versen der Iliade schildert, haben darstellen können, wenn er nicht die überschwengliche Größe des Gottes auch durch eine das gewöhnliche Maß der Menschenstatur bey weitem übersteigende Körperform angekündiget hätte. Eben so läßt sich an Gebäuden der Ausdruck der Erhabenheit mit dem der Schönheit gar wohl vereinigen, und es findet sich diese Vereinigung wirklich nicht nur an Tempeln als Wohnungen der Gottheit (z. B. der Peterskirche in Rom und der Sophienkirche in Constantinopel, wo hohe Wölbungen auf feste Säulen gegründet gleichsam ein Bild des unendlichen über uns ausgebreiteten und auf ewigen Grundfesten ruhenden Himmels sind), sondern auch an anderen

Gebäuden, besonders Schauspielhäusern und Palästen, so fern diese als Tempel der göttlichen Musen oder als Wohnungen irdischer Götter betrachtet werden können und daher nicht nur schöne, sondern auch große, die Erhabenheit der Bewohner jener Gebäude aussprechende Formen zu fordern scheinen. Die Kunst ist indessen bey dieser Vereinigung des Erhabenen mit dem Schönen nothwendig beschränkt. Denn die Schönheit fordert immer ein gewisses Maß, damit die Form des Gegenstandes von Einbildungskraft und Verstand mit Leichtigkeit aufgefaßt werden könne. Die Erhabenheit kann daher in Vereinigung mit der Schönheit niemahl in dem Grade statt finden, in welchem sie an und für sich statt finden kann; und wenn die Kunst jenes Maß überschreitet, so verlieren ihre Producte den eigentlichen Charakter der Schönheit, wie dieß beym ehemahligen Koloß auf der Insel Rhodus der Fall seyn mußte und noch heutiges Tages bey den ungeheueren ägyptischen Pyramiden ist.

Anmerkung 2.

Gibt es ein Ideal der Erhabenheit? — auch eine wichtige, von den Ästhetikern nicht gehörig berücksichtigte Frage. Aus dem Bisherigen läßt sich aber leicht einsehen, daß diese Frage zu verneinen sey, mithin es nur ein Ideal der Schönheit geben könne. Denn da Erhabenheit sich auf die Größe, nicht auf die Form der Dinge bezieht, so läßt sich erstlich kein Maximum der Erhabenheit auf eine anschauliche Weise vorstellen, indem die Größe der Dinge ins Unendliche gesteigert werden kann. Das Unendliche selbst müßte also als jenes Maximum gedacht werden; allein das Unendliche läßt sich in kein bestimmtes

Bild fassen *). Wollte man aber irgend eine beliebige Größe als höchsten Maßstab der Erhabenheit annehmen, so würde eben dadurch der Begriff der Erhabenheit aufgehoben. Denn die Überschwenglichkeit der Größe, welche den Charakter der Erhabenheit ausmacht, besteht eben darin, daß die Größe in kein bestimmtes Maß durch Einbildungskraft und Verstand gefaßt, sondern bloß mittelst einer Vernunftidee gedacht werden kann. Auch enthält zweytens der Begriff der Größe überhaupt gar kein bestimmtes Merkmahl irgend einer Form, an welcher sie vorkommen soll. Ein Gebirge, der Ozean, der gestirnte Himmel, ein Ungewitter, selbst Gott und Ewigkeit können, wie wir oben (§. 26. nebst den Anm.) gezeigt haben, als erhabene Gegenstände vorgestellt werden. Wo ist aber hier die geringste Hindeutung auf irgend eine Form, unter welcher das Ideal der Erhabenheit entworfen, und dargestellt werden sollte? Ein selbstständiges, d. h. vom Ideale der Schönheit abgesondertes Ideal der Erhabenheit kann es also durchaus nicht geben. Wohl aber läßt sich das Ideal der Schönheit unter den vorhin (Anm. 1.) bemerkten

*) Unter anderen auch darum, weil es sowohl extensiv oder mathematisch, als intensiv oder dynamisch gedacht werden kann. In der ersten Hinsicht könnte es dann wieder als unendliche Zeit (protensiv) oder als unendlicher Raum (extensiv im engeren Sinne), in der zweyten als unendliche Naturkraft (körperlich) oder als unendliche Gotteskraft (geistig) gedacht werden. In keiner von allen diesen Hinsichten ist ein bestimmtes Bild möglich, und noch weniger eines, das sie alle in sich faßte.

Bedingungen so entwerfen und darstellen, daß ihm auch der Charakter der Erhabenheit zukommt. Darum ist es aber keineswegs weder ein Ideal der Erhabenheit, noch ein Ideal der Schönheit und Erhabenheit zugleich. Denn die Erhabenheit ist in einem solchen Falle der Schönheit nicht beygeordnet, sondern untergeordnet, und kann wegen der beschränkten Größe des Gegenstandes immer nur in einem gewissen Grade statt finden, um dessen willen der Gegenstand noch nicht zum Ideale wird. Das Bild eines Helden oder Gottes mag daher immerhin den Ausdruck der Erhabenheit an sich tragen; wenn es nicht zugleich schön und zwar idealisch schön ist, wird es nimmermehr den höchsten Grad des ästhetischen Wohlgefallens zu bewirken im Stande seyn *).

*) Wer den Olympischen Jupiter des Phidias ein Ideal der Erhabenheit nennt, drückt sich uneigentlich aus. Es müßte eigentlich heißen, ein erhabenes Ideal der Schönheit. Das Universum allein würde, wenn wir es als solches anzuschauen vermöchten, mit Recht ein Ideal der Erhabenheit und der Schönheit zugleich heißen. Dieses Ideal vermag nur Gott selbst, das Ideal der Ideale, anzuschauen, weil es sein eigenes Product ist.

Der ästhetischen Ideologie

drittes Hauptstück.

Syngeneiologie.

§. 31.

Die ästhetische Syngeneiologie soll die anderweiten ästhetischen Eigenschaften der Dinge, welche mit den bisher betrachteten ästhetischen Grundcharakteren derselben in einer theils näheren, theils entfernteren Verwandtschaft stehen, in Erwägung ziehen (§. 5. Anm.). In dieses Verhältniß können jene Eigenschaften theils durch Einstimmung, theils durch Entgegensetzung treten. Nachdem also in der Syngeneiologie die Begriffe von solchen Eigenschaften der Dinge, welche entweder mit der Schönheit oder mit der Erhabenheit auf gewisse Weise einstimmig sind, in Erwägung gezogen worden, müssen zuletzt auch diejenigen, welche beyden auf gewisse Weise entgegen gesetzt sind, einen besonderen

Gegenstand der ästhetischen Untersuchung ausmachen.

Anmerkung.

Man könnte nach der im §. angedeuteten Ordnung dieses Hauptstück wieder in die calleologische, hypseologische und knantiologische Syngeneiologie zerfällen. Um indessen der Abtheilungen sowohl als der Kunstwörter nicht zu viele zu machen, werden wir die ästhetisch verwandten Begriffe ohne weitere Untereintheilungen, obwohl nach der obigen Anordnung, auf einander folgen lassen. Die Ästhetiker haben übrigens diesen Theil ihrer Wissenschaft bisher ziemlich vernachlässigt, indem sie nur einige von den verwandten ästhetischen Begriffen ihrer Aufmerksamkeit gewürdigt und gewöhnlich nur beyläufig und ohne logische Anordnung erörtert haben. Sie verdienen aber eine abgesonderte und ausführliche Untersuchung mit vollem Rechte.

§. 32.

Zunächst mit dem Schönen verwandt und daher auch oft so benannt ist das Hübsche, welches eigentlich nur einen niederen Grad des Schönen bedeutet. Denn die Schönheit, so fern sie empirisch gegeben ist, erscheint immer mit gewissen Beschränkungen, wodurch sie sich von der idealischen Schönheit mehr oder weniger entfernt. Es kann also in der Erfahrung mancherley Abstufungen der Schönheit geben, die sich aber nicht mit Worten bezeichnen, son-

dern nur in der Wahrnehmung selbst empfinden und beurtheilen lassen.

Anmerkung.

Es ist unläugbar, daß, wenn wir etwas (z. B. ein Gesicht) bloß hübsch nennen, wir dadurch andeuten wollen, daß ihm das Prädicat der Schönheit nicht in vollem Maße gebühre, oder daß es der Idee der Schönheit nicht völlig entspreche. Wir setzen also dabey voraus, daß die Schönheit Stufenunterschiede zulasse. Aber die Sprache ist so beschränkt, daß sie diese Unterschiede (wie alles, was nur dem Grade nach verschieden ist, z. B. heiß, warm, lau) nur auf eine unbestimmte und schwankende Weise bezeichnen kann, weil der Stufenunterschiede nach dem Gesetze der Stetigkeit (Met. §. 84. Anm. 2.) unendlich viele sind. Wir suchen uns daher entweder durch gewisse die Intensität der Qualitäten näher bezeichnende Beywörter (ziemlich, recht, sehr, recht sehr u. s. w.) oder durch die steigernden Veränderungen der Hauptwörter selbst (den Comparativ und Superlativ) zu helfen, indem wir den gegebenen Grad der Qualität mit anderen höheren oder niederen Graden vergleichen. Eben dieses thun wir in Ansehung der Schönheit. Es läßt sich also gar nicht im voraus bestimmen, wann etwas schön oder nur hübsch sey. Aber indem wir einen gegebenen Grad der Schönheit wahrnehmen und ihn entweder mit dem Ideale, daß wir in unserem eigenen Busen tragen (§. 23.), oder mit anderen mehr oder minder schönen Gegenständen vergleichen, fühlen wir den Unterschied sehr wohl und suchen ihn dann auf die angegebene Art zu bezeichnen. Wenn übrigens das, was der Eine nur hübsch schlechtweg nennt,

der Andere sehr hübsch oder gar schön nennt, so darf uns dieß nicht befremden, da einerseits der Geschmack so verschieden ist (wovon tiefer unten der Grund aufzusuchen), und andererseits der gemeine Redegebrauch Wörter, die verwandte Begriffe bedeuten, häufig als gleichgeltend (synonym) braucht.

§. 33.

Reitzend heißt das Schöne, wie fern es durch eine gewisse Annehmlichkeit den Sinnen schmeichelt, und daher die Neigung in einem gewissen Grade erregt. Das Schöne wird also erst durch die Verbindung mit dem Angenehmen reitzend. Da aber die Schönheit von der bloßen Annehmlichkeit verschieden ist (§. 7.), so bedarf sie zwar des Reitzes nicht, um zu gefallen, kann aber durch den Zutritt desselben einen stärkeren Eindruck auf das Gemüth machen.

Anmerkung.

Lessing sagt im Laokoon (Abschn. 21.): „Reitz ist Schönheit in Bewegung." Daher, meint er, solle der Dichter die Schönheit in Reitz verwandeln, weil er die Schönheit selbst nicht mahlen könne; der Mahler hingegen könne nicht den Reitz darstellen, weil seine Figuren ohne Bewegung seyen und der Reitz bey ihm zur Grimasse werde. Allein bey aller Achtung gegen Lessing's Urtheil in Sachen des Geschmacks kann dennoch obige Erklärung von uns nicht gebilligt werden. Schon die berühmte Gruppe, welche zur Abfassung und Benennung der eben angeführten Schrift Veranlassung gegeben, dürfte die Un-

richtigkeit jener Erklärung darthun. Denn diese Gruppe ist schön nach aller Kenner Urtheil; auch ist viel Bewegung in ihr; und dennoch wird sie niemand reitzend nennen. Freylich ist in ihr, wie in allen Werken der bildenden Kunst, keine wirkliche Bewegung, aber der Schein oder die Form der Bewegung ist da, und hiermit begnügt sich diese Kunst. Da sie nähmlich als räumliche Kunst die Bewegung selbst, die eine gewisse Zeit braucht, nicht darstellen kann, so wählt sie nur ein Moment der Bewegung, und ob sie gleich dieses fixirt, so verwandelt sie doch dadurch die Bewegung nicht in Ruhe, sondern sie läßt uns in der Einbildungskraft die Bewegung wirklich anschauen, und zwar nicht bloß dieses bestimmte Moment derselben, sondern auch das unmittelbar vorhergehende und nachfolgende *). Sonst würde in den Werken der bildenden Kunst gar kein Leben seyn; alles, was sie darstellt, würde uns todt, gleichsam mitten in der Bewegung erstarrt scheinen. Auf der anderen Seite würde jedermann eine auf ihrem Ruhebette mit nachläßiger oder ohne alle Bekleidung schlummernde Phryne reitzend finden, obwohl alsdann ihre Schönheit sich

*) Albani sagt in einem Briefe, der sich beym Algarotti (Op. T. 2. p. 264.) findet, vom Raphael: «Che converebbe mostrar piu cose in un solo atto, e formar le figure operanti in modo, che si conoscesse in fare quello, che fanno, quello ancora, che han fatto e che sono perfare." Daher sagt auch Mengs von ihm, er habe die große Kunst verstanden, den Augenblick zu verlängern, was an sich freylich nicht möglich ist.

nicht in Bewegung zeigte. Denn das Athmen, wenn es nicht durch Leidenschaft verstärkt wird, ist eine so leise, man möchte sagen, ruhige Bewegung, daß sie hier gar nicht in Betrachtung kommen kann. Reitz muß also etwas anderes als Schönheit in Bewegung seyn. Der Reitz an und für sich oder der bloße Reitz ist nähmlich von der Schönheit als solcher wesentlich verschieden, ob er gleich mit ihr in Verbindung treten kann oder verträglich ist. Das Wort ist eigentlich hergenommen von den physischen Erregungsmitteln der Thätigkeit organischer Wesen (Metaphysik §. 138.). So ist das Licht ein Reitz für das Auge, die Luft für das Ohr und die Lunge, das Blut für das Herz und die Adern, die Nahrungsmittel für den Magen u. s. w. Die Dinge können aber auch Reitze für das Gemüth werden, in so fern sie sich auf die Triebe und Neigungen beziehen, mithin sinnliche Bestrebungen erregen. In diesem Sinne ist sowohl das Unangenehme als das Angenehme reitzend. Denn beydes erregt ein sinnliches Streben, jenes ein Begehren dieses ein Verabscheuen. Allein der Sprachgebrauch hat den Begriff des Reitzenden beschränkt, so daß er auf das Unangenehme gar nicht, und auf das Angenehme nur so fern bezogen wird, als es den Sinnen vorzüglich schmeichelt und die Neigung stärker als gewöhnlich erregt. Das bloß Reitzende (z. B. eine blühende Gesichtsfarbe, ein üppiger Körperwuchs, ein wollusttrunkener Blick, eine süße, sich gleichsam ins Ohr einschmeichelnde Stimme) ist darum noch nicht schön. Die Schönheit als solche haftet an der Form der Dinge (§. 12.) und kann daher theils ohne theils mit Reitzen erscheinen. Eine Bildsäule z. B. kann alle

vorhin genannten Reitze entbehren und dennoch als schön gefallen. Folglich hat Kant in so fern ganz Recht, wenn er in der Kritik der Urtheilskraft (S. 37. Aufl. 2.) behauptet, daß das reine Geschmacksurtheil von Reitz (und Rührung — wovon in der Folge) unabhängig sey. Denn das Geschmacksurtheil heißt eben rein, wenn es bloß auf die Schönheit gerichtet ist. Hieraus folgt aber nicht, daß die Schönheit sich aller Reitze entäußern müsse, um zu gefallen. Vielmehr ist es erlaubt, sie eben so, wie sie in der Natur oft mit Reitzen begabt ist, auch in der Kunst (obwohl, wie sich von selbst versteht, auf eine jeder Kunst angemessene und überhaupt verständige Weise) damit auszustatten. Die Schönheit wird also reitzend, wenn sie sich in das Gewand der Annehmlichkeit kleidet, und kann durch dieses Gewand auch in vollkommener Ruhe als reitzend erscheinen, nicht bloß in Bewegung, wie Lessing will. Die Regel aber, welche Ebenderselbe für den Dichter hinzu fügt, Schönheit in Reitz zu verwandeln, ist höchst gefährlich. Denn sie kann den Dichter, wie jeden Künstler, der bloß auf das Reitzende hinarbeitet, leicht auf Abwege führen. Der Dichter, der nur reitzen will, wird z. B. wie so manche unserer dramatischen und Romanendichter seine ganze Kunst erschöpfen, Scenen zu schildern, in welchen die schmachtenden Blicke, die Händedrücke, die Küsse und die Umarmungen (allerdings lauter reitzende Bewegungen!) gar kein Ende nehmen; er wird zweydeutig und schlüpfrig werden, und statt der Schönheit uns die Wollust darstellen, die freylich reitzender als jene ist. Eben so wird der Mahler, der nur dem Reitzenden nachstrebt,

statt schöner Zeichnung bloß ein blühendes oder glänzendes Kolorit und eine üppige Fülle des Körpers geben, unter welcher die Schönheit der Form so leicht erliegt, und so wird der Reitz bey ihm zwar nicht zur Grimasse werden, wie Lessing meint, wohl aber die wahre Schönheit vertilgen *). Diese muß also der Künstler, der seinen Beruf kennt, zur Hauptsache machen, und den Reitz bloß als Zugabe betrachten, mit welcher er die Schönheit zwar ausstatten, aber nicht erdrücken darf. Im Übrigen hat Lessing freylich Recht, wenn er behauptet, daß der Dichter nicht unternehmen solle, die Schönheit gleich dem Mahler zu mahlen. Denn Worte sind keine Farben und die Schönheit eines Gedichts besteht, wie die Folge lehren wird, in etwas ganz Anderem, als in der Beschreibung eines schönen Gegenstandes **).

§. 34.

Anmuthig ist, was durch eine gewisse Feinheit, Zartheit und Sanftheit seiner Form

---

*) Das Streben nach dem Reitzenden hat auch manche Bildhauer verleitet, ihre Statuen zu bemahlen, weil ihnen der weiße Marmor zu reitzlos schien. Mehr hiervon in der Lehre von den plastischen Künsten.

**) Wenn jemand von einem schönen Körper redet und dessen einzelne Theile (Mund, Nase, Stirn, Augen, Busen u. s. w.) als lauter schöne Dinge schildert, so kann dabey seine ganze Rede oder Schilderung aller Schönheit ermangeln. Denn diese muß in der Form der Rede liegen; dasjenige aber, wovon er redet, gehöret bloß zur Materie derselben.

dem Gemüthe vorzüglich wohl thut. Das Anmuthige ist also eine besondere Art des Reitzenden (§. 33.), mithin eine bloß zufällige Modification des Schönen, wodurch es sich aber an das Gemüth gleichsam inniger anschmiegt. Es wird daher mit einer gewissen Zuneigung, Gunst oder Vorliebe betrachtet, und deßhalb auch lieblich oder graziös (χαριεν) genannt. Grazie (χαρις) ist folglich nichts anderes als Anmuth, vorzüglich aber, so fern sie in angemessener Bewegung erscheint.

Anmerkung.

Die Schönheit verträgt sich auch mit starken, kräftigen und selbst etwas rauhen Formen, wie nicht nur die Denkmähler der Kunst aus den früheren Perioden der Geschmackscultur in alten und neuen Zeiten, sondern auch die Werke einzelner Künstler aus den Zeiten einer höheren Cultur (z. B. Michelangelo's) beweisen. Aber sie tritt gleichsam näher an das Gemüth (insinuat se in animum), spricht es freundlicher an, versetzt es während der Betrachtung in einen behaglicheren Zustand, der das Gepräge einer heiteren Fröhlichkeit hat, wenn sie in feinen, zarten und sanften Formen erscheint, und heißt alsdann anmuthig *). So heißt eine Gegend anmu-

*) Man könnte für anmuthig auch gemüthlich sagen, wenn man nicht mit diesem Ausdrucke, so viel Unfug triebe, daß er fast gar nichts Bestimmtes mehr bedeutet. Eigentlich kann er aber nichts an-

thig, wenn in ihr sanft sich erhebende Hügel, von einem zarten Grün bekleidete Wiesen und feine Schattirungen in der Beleuchtung der Gegenstände wahrgenommen werden. Eben so ist eine Melodie anmuthig, in welcher ein feiner und zarter Ausdruck der Empfindungen mit einer sanften Verschmelzung der Töne verbunden ist. Und die menschliche Gestalt hat Anmuth, wenn die Formen eines menschlichen Körpers denselben Charakter der Feinheit, Zartheit und Sanftheit dem Beschauer darbiethen. Durch Bewegungen, die diesem Charakter angemessen sind, und daher auch selbst anmuthig heißen (z. B. ein zartes Lächeln, eine feine Biegung der Arme, ein sanftes Fortschreiten der Füße), wird die Anmuth noch mehr gesteigert, weil in der Unbeweglichkeit der Form etwas Starres und Hartes zu liegen scheint. In dieser Beziehung vornehmlich bekommt die Anmuth den Nahmen der Grazie, indem sie durch solche Bewegungen als etwas Huldvolles oder Holdseliges, mithin auch als etwas Liebliches oder Liebenswürdiges erscheint; daher die Grazie auch Liebreitz genannt wird *). Die Grazien oder Hold-

---

deres bedeuten als dasjenige, was das Gemüth in einen recht behaglichen Zustand versetzt, wobey man sich innerlich wohl und heiter fühlt, was sich an das Gemüth gleichsam anschmiegt, also das Anmuthige.

*) Der letzte Ausdruck deutet mit Recht darauf hin, daß das Anmuthige und Graziöse eine besondere Art des Reitzenden ist. Denn es nimmt die Neigung in Anspruch, wir betrachten es mit Vorliebe oder Gunst (gratia von gratus, angenehm) und haben Freude

göttinen werden deßhalb mit Recht stets in solchen Attitüden gebildet, wodurch ihre Gestalt den Schein sanfter Bewegung erhält. Man denke sie sich in ernster Ruhe, unbeweglich an allen Theilen des Körpers, oder in bachantischer Bewegung, und augenblicklich ist die Grazie an den Grazien verschwunden. — Aus diesem Allen erhellet nun, daß, wie Schönheit ohne Anmuth, so auch Anmuth ohne Schönheit statt finden könne. Denn das Feine, Zarte und Sanfte allein macht einen Gegenstand noch nicht schön, sondern gibt ihm eigentlich nur eine gewisse Annehmlichkeit für die Empfindungswerkzeuge. Das Anmuthige an und für sich ist also nur angenehm, in Verbindung

---

(χαρις von χαιρειν, freuen) daran. Das Wort χαρις bedeutete auch ursprünglich nichts anderes, als Freude, dann Liebe und Liebreitz, daher auch insonderheit die Geschlechtsliebe und selbst den Beyschlaf oder Geschlechtsgenuß. So sagt Plato de legg. 8. pag. 422. αρρουν θηλεια κατα χαριν και θηλεια αρρενι συνδυασθεντες. Daher sind auch die Grazien im Gefolge der Venus, und sowohl Griechen als Lateiner verbinden αφροδιτη und χαρις, venus und gratia zur Bezeichnung der Anmuth und Lieblichkeit mit einander, z. B. Dionys. περι συνθεσ. ονομ. cap. 3. und Quinctil. inst. orat. 4, 2. Deßhalb erklärt auch der letzte Schriftsteller (6, 3.) venustum (scl. in oratione) durch quod cum gratia quadam et venere dicitur. Folglich bedeutet das lateinische venustas nicht Schönheit, sondern diejenige Anmuth oder Lieblichkeit, die man sich als Eigenthum der Venus dachte, und als deren Symbol sowohl der berühmte Gürtel der Venus als die Grazien in ihrem Gefolge zu betrachten sind.

mit dem Schönen aber erhöht es das Wohlgefallen an demselben.

§. 35.

Das Niedliche ist nichts anderes als das Schöne nach einem verjüngten Maßstabe. Denn die Niedlichkeit fordert einerseits kleinere Formen, und verträgt sich eben darum andererseits auch mit einem niederen Grade der Schönheit (§. 32.), setzt aber voraus, daß ein ähnliches Schöne im Großen statt finde, mit welchem das Niedliche verglichen werden könne, um es als dessen Verjüngtes zu betrachten.

Anmerkung.

Wenn etwas nicht bloß ungeachtet seiner Kleinheit, sondern eben um seiner mit Schönheit verbundenen Kleinheit willen gefällt, so wird es niedlich genannt, z. B. ein Blümchen, wie das Vergißmeinnicht, ein Vögelchen, wie der Kolibri, ein Kind, ein wohlgestalteter Zwerg, ein Miniaturgemählde. Große Gegenstände heißen niemahl niedlich, obwohl einzelne Theile derselben so genannt werden, wenn sie sich durch ihre Kleinheit auszeichnen und dabey doch wohlgestaltet sind, z. B. die Hände und Füße einer erwachsenen Person. Die Schönheit erscheint also hier gewöhnlich in doppelter Hinsicht verjüngt, als kleinere Schönheit im Kleinen. Denn die höhere Schönheit fordert auch größere Formen, und ein Künstler des Niedlichen (gleichsam ein Miniaturkünstler) wird schwerlich ein großer Künstler werden, weil er sich immer nur mit Darstellung der Schönheit im Kleinen beschäftigt und daher seiner Phantasie nicht erlaubt, sich in größeren

Gegenständen einen freyeren Spielraum zu schaffen. Bey dem Wohlgefallen, das wir am Niedlichen finden, vergleichen wir dasselbe in Gedanken mit ähnlichen aber größeren Gegenständen (z. B. einen niedlichen Zwerg mit erwachsenen Personen) und freuen uns, daß ungeachtet der Kleinheit des Gegenstandes dennoch keine Verbildung desselben, kein Mißverhältniß der Theile, sondern vielmehr eine zweckmäßige Form des Ganzen statt findet. Mithin ist die Nachahmung des Großen im Kleinen überhaupt keineswegs der Grund des Wohlgefallens am Niedlichen. Denn beym gänzlichen Mangel der Schönheit finden wir am Kleinen als Nachahmung des Großen eben kein sonderliches Wohlgefallen, wenigstens kein ästhetisches *). Auch bringt die Natur sowohl wie die Kunst Niedliches hervor, ohne daß man sagen kann, sie ahme das Große im Kleinen nach; denn da alles, besonders das Organische, in der Natur vom Kleinen zum Großen heranwächst, so könnte man vielmehr das Große als das Nachfolgende wie eine Nachahmung vom Kleinen als dem Vorhergehenden betrachten. — Wenn übrigens etwas Scherzhaftes zugleich als niedlich erscheint, nennt man es auch tändelnd, z. B. eine kleine scherzhafte Musik, ein Gedicht oder ein Tanz von demselben Charakter. Solche Kunstwerke sind gleichsam ein Tand, der dennoch gefällt; wir tändeln da-

*) Wir bewundern allenfalls die Geschicklichkeit und den Fleiß eines Mannes, der auf die Oberfläche eines Kirschkerns das Vater Unser geschrieben hat; aber von Schönheit und ästhetischem Wohlgefallen ist dabey nicht die Rede.

mit, wie mit Kindern und jungen Mädchen, die gewöhnlich auch scherzhaft und niedlich zugleich sind. Wenn indessen der Geschmack am Niedlichen und besonders an Kunsttändeleyen herrschend wird, so ist der Geschmack schon im Sinken; denn es ist ein Beweis, daß man den Sinn für die höhere idealische Schönheit bereits verloren habe.

§. 36.

Wie fern das Schöne als zufälliger Schmuck oder Putz eines Gegenstandes gedacht wird, heißt es eine Zierde, und der Gegenstand selbst zierlich oder verziert (auch geschmückt oder geputzt). Ein Gegenstand also, der schon an sich selbst schön ist, bedarf keiner Zierde und heißt, wie fern er von allem zufälligen Schmucke frey ist, einfach schön. Je mehr sich daher die Schönheit dem Ideale nähert, desto mehr fordert sie diese Einfachheit oder Einfalt (simplicitas aesthetica), gleich dem Erhabenen, das mit der Zierlichkeit unverträglich ist. Geziert heißt, was ein übermäßiges Streben nach Zierlichkeit verräth. Gezierthеit oder Ziererey ist also affectirte Zierlichkeit.

Anmerkung.

An einem Erkenntnißobjecte, so fern es als ein Ganzes wahrgenommen wird, lassen sich nothwendige oder wesentliche und zufällige oder außerwesentliche Theile unterscheiden, z. B. an einer menschlichen Gestalt die Glieder, aus welchen der Körper selbst be-

steht, und die Kleider oder anderen Anhängsel, womit er angethan ist. Wenn nun diese anderweiten Theile, auch abgesondert vom Ganzen betrachtet, mit einem ästhetischen Wohlgefallen wahrgenommen werden können, so sind sie für das Ganze bloß ein zufälliger Schmuck oder Putz (ornatus, decor, auch cultus) und heißen in Beziehung auf dasselbe Zierden oder Zierrathen (ornamenta, Decorationen in allgemeiner, nicht in scenischer Bedeutung, von welcher tiefer unten). Es ist also offenbar, 1) daß alle Zierrathen bloßes Nebenwerk (παρεργον) sind, und in ihnen nicht das Wesen der Schönheit besteht, mithin die Kunst sich erniedrigt, wenn sie bloß nach dem Zierlichen strebt; 2) daß Zierrathen einen Gegenstand, dessen nothwendige und wesentliche Theile kein schönes Ganze ausmachen, nicht zu einem schönen Gegenstand erheben können, und wenn er sogar häßlich ist, seine Häßlichkeit nur noch auffallender machen müssen; 3) daß ein Gegenstand, der schon an sich ein schönes Ganze ist, der Zierrathen gar nicht bedarf; 4) daß, wenn sie dennoch an ihm statt finden sollen, sie auf eine solche Weise angebracht seyn müssen, daß die Schönheit des Gegenstandes dadurch nicht nur nicht entstellt oder verdeckt, sondern in ihr vortheilhaftestes Licht gestellt und wo möglich noch gehoben werde; 5) daß, wo diese Bedingung nicht statt finden kann, weil der Gegenstand schon durch sich selbst (seine eigenthümliche Schönheit) hinlänglich geschmückt ist, jeder zufällige Schmuck wegfallen müsse. Da nun der letzte Fall bey der höheren oder idealischen Schönheit eintritt, so bedarf diese nicht nur nicht der Zierlichkeit, sondern sie leidet auch darunter. Sie muß

sich also in der möglich größten Einfachheit zeigen *). Daher sagt einer unserer größten Dichter, der gerade hierin seine Meisterschaft bewährt hat, sehr treffend:

> Das Einfachschöne soll der Kenner schätzen;
> Verziertes aber spricht der Menge zu.
>
> Göthe.

Wo nun Zierrathen statt finden dürfen, müssen sie nicht nur mit Maß angebracht seyn, weil Überladung schon an sich mißfällt, und die zu große Menge der Zierrathen die Aufmerksamkeit von der Hauptsache

---

*) Hieraus ist begreiflich, warum Mahler und Bildner die idealische Schönheit am liebsten nackend darstellen. Alles, was sie als Zierde hinzufügen möchten, selbst die schönste Draperie, würde der Schönheit nur Abbruch thun. Die Kleidung ist Sache des Bedürfnisses, theils des physischen zum Schutze des Körpers, theils des moralischen zur Bewahrung der Schaam. Die Kunst kann sich über dieß Bedürfniß wegsetzen und mit Recht fordern, daß niemand am Nackenden Anstoß nehme, weil dasselbe ihrem eigenen Bedürfniß am besten entspricht. Wenn daher Daniel von Volterra auf Befehl des Papstes Paul IV. die durch ihre Nacktheit anstößigen Figuren in Michelangelo's jüngstem Gerichte mit feinen Tüchern bekleiden mußte, so wurde er mit Recht deßhalb von Salvator Rosa und Anderen wegen seiner unmahlerischen Schneiderarbeit verspottet und mit dem Beynahmen Brachettone (Hosenmacher) beehrt. Dennoch sollen noch zwey spätere Päpste denselben Kunstbarbarism an jenem berühmten Werke begangen haben. S. Puhlmann's Beschreibung der Gemählde im königl. Schlosse zu Berlin. S. 106.

ablenkt, mithin diese gleichsam in Schatten stellt, sondern auch dem Gegenstande selbst angemessen seyn, weil nicht jede Art der Verzierung für jeden Gegenstand paßt (z. B. die Ornamente eines Opernhauses für eine Kirche, der Corinthischen Säulenordnung für die Dorische, einer Jungfrau für eine Matrone). Auch dürfen sie nicht in bedeutungslose Spielereyen oder leere Künsteleyen ausarten, weil sie alsdann dem Geiste gar keine Beschäftigung geben *). Es gibt aber noch eine besondere Art der Zierlichkeit, welche nicht sowohl in der Hinzufügung außerwesentlicher Dinge besteht, als vielmehr in der sorgfältigeren Ausführung solcher Theile, die zwar an sich betrachtet nothwendig: aber doch in ihrer Beziehung auf das Ganze minder erheblich als andere wesentliche Theile sind, z. B. die Finger, Zehen, Nägel, Haare am menschlichen Körper, die Blätter und kleineren Zweige eines Baumes u. d. g. Wenn daher an einem Kunstwerke solche Theile mit vorzüglichem Fleiße bearbeitet sind, so kann man dieß auch als einen zufälligen Schmuck betrachten und das Werk zierlich nennen.

*) Was Quinctilian (inst. horat. 8, 3.) vom Schmucke der Rede sagt, gilt von allem Schmucke: Ornatus virilis, fortis et sanctus sit, nec effeminatam levitatem nec fuco eminentem colorem amet. Sanguine et viribus niteat. — Doch verträgt sich der echte Schmuck auch mit einem gewissen Glanze (splendor), besonders bey solchen Gelegenheiten, wo der Schmuck den Gegenständen ein festliches Ansehen ertheilen soll. Das Zierliche erscheint dann als glänzend, brillant oder splendid.

Diese Art der Zierlichkeit heißt aber insonderheit Nettigkeit (nitor, elegantia) und das Zierliche selbst in dieser Hinsicht nett (nitidum, elegans) *). Große Künstler haben indessen auch diese gleichsam bescheidenere und versteckte Art des Schmucks häufig genug verschmäht, indem es ihnen mehr um Darstellung der Schönheit in den größeren Parthien zu thun war. — Was nun mit Zierrathen ausgestattet ist, heißt verziert; das Gezierte aber geht aus dem Übermaß in der Zierlichkeit hervor **). Diese Ge-

*) Elegantia bedeutet ursprünglich nichts anderes als Erlesenheit von eligere, auswählen, wovon es selbst Cicero (de nat. dd. 2, 28.) ableitet, daher es auch eligantia geschrieben wird (Gell. noctt. att. 11, 2. wo bemerkt wird, daß es sowohl im bösen als guten Sinne, und in älteren Zeiten vornähmlich in jenem genommen wurde) und alte Glossarien erklären elegans durch ἐκλελεγμένος, αἱρετος. Beym Cicero werden oft verbunden accurate eleganterque dicere (Brut. 22.), elegantia et munditia (Orat. 23.), polita, urbana et elegans oratio (Brut. 82.). Das Elegante in der Rede ist daher eigentlich das sorgfältig Gewählte, Reinliche, Gefeilte im Ausdrucke, mit einem Wort, das Nette. In den neueren Sprachen, die die Wörter elegant und Eleganz aufgenommen haben, werden sie aber gewöhnlich von dem Zierlichen und der Zierlichkeit gebraucht. Daher kann man unter einer eleganten Welt sowohl eine zierliche als eine erlesene verstehen.

**) Eigentlich sollt' es umgekehrt seyn. Denn die Vorsatzsylbe ver zeigt gewöhnlich die Veränderung einer Sache ins Schlechtere an, z. B. verdreht, verkehrt, verlegen, verwöhnt. Sonach wäre verziert, was zu viel oder unpassend geziert ist, ge-

ziertheit kann sich auch im Betragen eines Menschen zeigen, wenn er alles, was er thut (Stellung, Gang, Kleidung, Geberde, Rede), auf eine zierliche Weise zu machen sucht. Man sagt daher von einem solchen Menschen, er ziere sich, und nennt sein Benehmen Ziererey. Solche Ziererey verträgt sich, da sie nicht aus dem Gefühle des schönen Anstandes, sondern aus der Einbildung von der eigenen Wichtigkeit, die dadurch noch mehr gehoben werden soll, hervorgeht, sehr wohl mit Ungeschliffenheit; daher man einen Menschen, der sich ziert und dabey doch ungeschliffen ist, mit Lichtenberg einen Zierbengel nennen kann. — Daß endlich die Zierlichkeit mit der Erhabenheit nicht wohl verträglich sey, leidet keinen Zweifel, da diese bloß auf's Große, jene fast immer auf's Kleine geht, und das Wohlgefallen am Erhabenen um so stärker ist, je weniger sich ihm ein fremdartiges Gefühl beyzumischen sucht. Daher muß auch die Rede bey Darstellung des Erhabenen die höchste Einfachheit haben, und man kann in dieser Beziehung

---

ziert aber schlechtweg, was Zierrathen hat. Allein der Sprachgebrauch hat die Bedeutung dieser Wörter etwas eigensinnig verkehrt, so daß man auch die Zierrathen selbst Verzierungen nennt, ohne dadurch ihre Verwerflichkeit bezeichnen zu wollen. Manchmahl wird jedoch auch geziert in guter Bedeutung gebraucht, in der bösen aber verunziert gesagt. — Wenn diejenige Art der Zierlichkeit, welche Nettigkeit heißt, übertrieben ist, so nennt man den Gegenstand auch geschniegelt oder geleckt.

mit Recht ſagen: Summa simplicitas est summus ornatus *).

---

*) Bekanntlich rühmte ſchon Longin (περὶ ὕψους cap. 9.) die erhabene Darſtellungsart des Moſes (oder wer ſonſt Verfaſſer der Schöpfungsgeſchichte in der Geneſis iſt) in den Worten: «Gott ſprach: Es werde Licht! und es ward Licht.» — Eben dieß ſtellt Milton (Verl. Par. Ges. 7. Vs. 237 ff.) nach Zacharia's Überſetzung ſo dar:

Und Gott ſprach: Es werde Licht! Das ätheriſche Licht ſprang
Plötzlich hervor aus dem Schooße der Nacht; das erſte das reine
Aller Dinge. Von ſeinem Geburtsort, von Oſten her, fing es
Durch die dunkele Luft den majeſtätiſchen Lauf an.
Noch umgab es der Flor von einer ſtrahlenden Wolke,
Und noch war die Sonne nicht da. Das Licht hielt indeſſen
In der Wolkenhütte ſich auf. Es ſah der Allmächtge,
Daß es gut war u. ſ. w.

Alles, was hier der Dichter zur einfachen Moſaiſchen Erzählung hinzugefügt hat, um ſie zu verſchönern, iſt in der That keine Verſchönerung derſelben. Der Gedanke an den allgewaltigen Schöpfer verſchwindet und die Aufmerkſamkeit heftet ſich auf das Geſchaffene, bis ſie nach einem langen Umſchweife wieder zum Schöpfer zurückkehrt. Ein Ausleger ſagt bey dieſen Verſen mit Hinweiſung auf die Stelle der Geneſis: «Dieß iſt die Stelle, die Longin ſo beſonders bewundert; unſer Poet aber macht ſie etwas weitläufiger und ſucht einiger Maßen zu zeigen, wie das Licht den erſten Tag, und die Sonne doch nicht eher als den vierten Tag darauf gemacht worden.» — Wer ſollte wohl glauben, daß dieſer geſchmackloſe Ausleger, der den Dichter zu einem theologiſchen Exegetiker und Dogmatiker macht, Newton hieß! — Von einer beſonderen Bewunderung iſt beym

§. 37.

Zunächst mit dem Erhabenen verwandt, und daher auch oft so benannt ist das Große, welches eigentlich nur einen geringeren Grad der Erhabenheit anzeigt. Denn die Erhabenheit hat wie die Schönheit ihre Stufen (§. 32.).

Anmerkung.

Wie sich das Hübsche zum Schönen verhält, so auch das Große zum Erhabenen *). Es erhebt das

---

Longin auch nichts zu lesen. Er führt die Worte mit ganz einfachem Lobe bloß beyspielsweise an. Manche haben den ehrlichen Hayden deßhalb gar zum Christen machen wollen. Wer übrigens Lust hat, die durch diese Stelle veranlaßten Streitigkeiten kennen zu lernen, kann sich aus Boileau's Werken Th. 2. S. 231 ff. nach der Dresdn. Ausg. davon unterrichten. Interessanter aber wird es seyn, wenn man die Art und Weise, wie der Dichter den Ursprung des Lichts durch artikulirte Töne dargestellt hat, mit der Darstellungsweise Haydn's in seiner Schöpfung durch unartikulirte Töne vergleichen wollte. Hier thut das plötzliche Einfallen der ganzen Instrumentalmusik mit aller Pracht der Harmonie nach dem einfach erzählenden Recitativ eine unvergleichlich gewaltige Wirkung.

*) Dem Begriffe des Großen (magnum s. grande) und des Erhabnen (sublime) liegt der Begriff der Größe (quantitas) zum Grunde, oder beydes ist eine Größe (quantum). Aber nicht jede Größe hat Großheit (magnitudo s. granditas), viel weniger Erhabenheit (sublimitas). Dieß zur Entfernung des Einwurfs, als wenn erst vom Großen und dann vom Erhabenen

Gemüth, aber in einem geringeren Grade, als dasjenige, was wegen seiner ästhetischen Überschwenglichkeit als über alle Vergleichung erhaben erscheint und daher schlechtweg erhaben genannt wird (§. 25. und 26.). Da nähmlich die Größe nicht nur an und für sich betrachtet etwas Relatives ist, sondern auch wegen der Verschiedenheit der Subjecte in Ansehung ihrer Fähigkeit, Größen ästhetisch zu schätzen, der Eindruck derselben auf das Gemüth der Wahrnehmenden und ihr davon abhängiges Urtheil sehr verschieden ausfallen muß, so kann ein Gegenstand erhabener als der andere, und dieser dann nur als groß erscheinen, z. B. Flüsse, Berge, Wälder, Seen u. d. g.

§. 38.

Wenn das Große durch seine Größe das gewöhnliche Maß der Dinge von derselben Art überschreitet, so heißt es kolossal. Das Kolossal nähert sich also dem Erhabenen, und kann, wenn die Ueberschreitung des gewöhnlichen Maßes bis zur Ueberschwenglichkeit geht, dem Erhabenen selbst völlig gleich werden.

Anmerkung.

Das Kolossale hat bekanntlich seinen Nahmen von den Kolossen und besonders von jenem schlechtweg oder vorzugsweise so genannten auf der Insel Rhodus, welcher, siebzig Ellen hoch, von Chares Lyndius einem Schüler des Lysippus verfertigt, und dem Son-

---

hätte gehandelt werden müssen. Das Große gefällt nur durch seine Verwandtschaft mit dem Erhabenen. (Vergl. auch Met. §. 50. und 51.).

nengotte zu Ehren errichtet, sich am Eingange des Hafens der Hauptstadt befand, und wahrscheinlich den Schiffern statt eines Thurmes zum Merkzeichen diente, wenn sie sich der Insel näherten und in den Hafen einlaufen wollten. Daher sagt Plinius (hist. nat. 34. 7.): Moles excogitatas videmus statuarum, quas colossos vocant, turribus pares — und führt hierauf mehrere Beyspiele solcher Riesenstandbilder an. Kolossen oder Kolossalstatuen sind demnach alle Bildsäulen über Lebensgröße, und kolossal überhaupt alles, was in seiner Art (d. h. nicht mit anderen ihm unähnlichen Dingen — denn dann wär' es bloß überhaupt groß und überschritte kein gewöhnliches Maß — sondern mit Dingen, die mit ihm zur selben Art gehören, und daher ein gewisses Mittelmaß haben, verglichen) die gewöhnliche Größe überschreitet. Das Kolossale gränzt also (näher oder entfernter) an das Extensiv- oder Mathematisch-Erhabene (§. 26. Anm. 1.), und die Kolossalstatuen sollen eben durch ihre Kolossalität einen gewissen Ausdruck der Erhabenheit erhalten, wie bereits oben (§. 30. Anm. 1.) bemerkt worden. Wenn nun die Kolossalität eines Gegenstandes sich bis zur Überschwenglichkeit der Größe erhöhe, so würde eben dadurch dieselbe als wirkliche Erhabenheit erscheinen. So sind jene alten Naturkolossen, die mit ewigem Eis und Schnee bedeckten Schweitzergebirge, und jene alten Kunstkolossen, die gleich hohen Bergkegeln sich emporthürmenden Pyramiden in Ägypten, in der That erhabene Gegenstände. Aber das Kolossale der Kunst, besonders wenn es mit dem Schönen in Verbindung treten soll, bleibt doch hinter dem Kolossalen der Natur bey weitem zurück, und jenes

kann nicht sowohl als ein wirklich Erhabenes, sondern vielmehr als ein dem Erhabenen sich Annäherndes betrachtet werden. Daher drückt sich Hagedorn in seinen Betrachtungen über die Mahlerey (S. 335.) ganz richtig aus, wenn er sagt, daß es Landschaften von Poussin dem jüngern, Salvator Rosa und Everdingen gebe, die zwar etwas so Großes haben, daß sie Bewunderung und Schauder erregen, aber hierin der Wirkung des Erhabenen selbst doch nur nahe kommen. In dieser Beziehung aber wird auch das Kolossale der Kunst mit Wohlgefallen wahrgenommen.

§. 39.

Wenn die Größe sich besonders auf das Moralische bezieht, so geht hieraus das Edle hervor, was einen höheren Grad sittlicher Kraft ankündigt, und daher die sittlichen Ideen kräftiger aufregt. Das Edle gibt dem Gegenstand, an dem es angetroffen wird, eine gewisse Würde und nöthigt dem Wahrnehmenden eine gewisse Achtung ab. Solche Würde ist auch mit Anmuth vereinbar, und macht dann achtungs- und liebenswürdig zugleich (§. 34.).

Anmerkung.

Die Größe kann nicht nur im Physischen oder Körperlichen, wie beym Kolossalen, sondern auch im Moralischen oder Geistigen statt finden, wo sie bloß als intensive oder dynamische Größe erscheint. Von dieser Art ist das Edle *). Denn so nennen wir al-

*) Das Wort edel oder Adel leitet man gewöhnlich ab

les, was eine gewisse Erhabenheit der sittlichen Denkart, gleichsam einen Heroism der Tugend, einen Adel der Gesinnung (der dem Adel der Geburt erst wahren Werth gibt) ankündigt, z. B. großmüthige Verzeihung schwerer Beleidigungen, freywillige Aufopferung des Vermögens und selbst des Lebens für Wahrheit, Recht und Menschenwohl. Die moralische Größe des Charakters, die sich über das gewöhnliche Maß sittlicher Kraft erhebt, pflegt sich aber nicht bloß durch Handlungen, sondern auch durch Gestalt, Mienen und Gebährden, selbst durch Töne anzukündigen. Das Edle kann sich also auf mancherley Weise unserer Wahrnehmung darbiethen, erscheint aber unter jeder Form

---

von dem altdeutschen Od = Gut, Vermögen. Sonach würde Adel im Deutschen ursprünglich den begüterten, und vornehmlich den Güter oder Grundstücke besitzenden Theil des Volkes bedeuten. Anton in seiner Geschichte der deutschen Nation (Th. 1. S. 114.) leitet es aber von Atte = Geschlecht ab. Sonach würde dem Worte schon ursprünglich der Begriff des Geschlechts- oder Geburtsadels zum Grunde liegen, was wohl nicht der Fall seyn dürfte, da dieser Adel erst durch andere Vorzüge begründet werden mußte. Die beste, wenigstens die edelste Ableitung des Wortes ist wohl die, welche Scheidt in seinen historischen und diplomatischen Nachrichten von dem höheren und niederen Adel in Deutschland (S. 10.) gibt, indem er das Wort von athal oder adhal = auszeichnend, vortrefflich (in der Sprache der Angeln, Langobarden und Friesen) abstammen läßt, oder vielmehr beyde bloß dem Laute nach verschiedene Worter für einerley erklärt.

als etwas Würdevolles oder Achtungswürdiges. Denn Würde ist ein absoluter Werth, der dem Moralischen zukommt, und es über alles, was nur einen Preis oder relativen Werth hat, erhebt. Das Edle wird daher geachtet, während das Unedle als ein moralisch Kleines, mithin Niedriges, Gemeines und Unwürdiges verachtet wird *). Wie es aber eine strenge und rauhe Tugend (virtus austera Catonis) und eine milde und sanfte gibt, so kann auch das Edle auf beyderley Art erscheinen. Im letzten Fall erweckt es nicht bloß Achtung, sondern auch Zuneigung. Denn es erscheint zugleich als etwas anmuthiges und nimmt an der Liebe Theil, mit der unser Herz der Anmuth überhaupt zu huldigen so bereitwillig ist. (Vergl. Schiller über Anmuth und Würde).

§. 40.

Das Feyerliche, wodurch das Gemüth

*) Das Unedle entsteht zuweilen aus der bloßen Zusammenstellung. Auf Michelangelo's großem Karton, wo ein Haufe nackter sich im Flusse badender Krieger wegen Annäherung des Feindes ungestüm aus dem Wasser stürzt, um sich zu kleiden und zu bewaffnen, kommt eine Figur vor, die wegen der naßen Beine nicht in die Hosen kommen kann und sich deßhalb heftig anstrengt. Diese Figur ist meisterhaft ausgeführt und daher mehrmahl in Kupfer gestochen, sogar von Poussin im Sacrament der Taufe wiewohl auf eine mildernde Weise nachgeahmt. Aber es liegt doch etwas Unedles in der Attitüde jener Figur, wenn man sie mit den übrigen vergleicht, wodurch die Scene beynahe ins Lächerliche fällt.

in eine ernste, der religiösen analoge Stimmung versetzt wird, und das Prächtige, was einen hohen Glanz um sich her verbreitet und deßhalb als Symbol der Macht dient, ist gleichfalls mit dem Erhabenen verwandt. Feyerlichkeit und Pracht pflegen daher vorzüglich solchen Gegenständen beygelegt zu werden, bey welchen die Größe der Natur- oder Menschenkraft als Herrlichkeit oder Majestät erscheint, und dadurch eine gewisse Verehrung fordert, die sich selbst bis zur Anbethung erheben kann.

Anmerkung.

Feyerliche Gegenstände (z. B. Processionen, Gesänge, Reden, so fern dadurch etwas gefeyert oder festlich begangen werden soll) erheben stets das Gemüth zu einer ernsten, der religiösen analogen Stimmung, wenn sie sich auch nicht gerade auf etwas Religiöses beziehen, oder mit der Religion selbst in einer nähern Verbindung stehen. Das Andenken an die höhere, übersinnliche Bestimmung des Menschen und an die Gottheit als Lenkerinn menschlicher Schicksale wird dadurch, wenn auch nur mit dunklem Bewußtseyn, aufgeregt. Das Feyerliche liebt daher die Verbindung mit dem Prächtigen oder Prachtvollen, um durch den äußern Glanz, den dieses um sich her verbreitet, die Wichtigkeit der Sache, worauf sich die Feyer bezieht, anschaulicher zu machen, und jene Stimmung des Gemüths noch mehr zu erhöhen. Aus dieser Verbindung geht das Herrliche oder Majestätische hervor.

Das Feyerliche, Prächtige und Herrliche ist daher ein dem Erhabenen verwandter Gegenstand der Wahrnehmung und gefällt um dieser Verwandtschaft willen, indem es das Gemüth erhebt. So erhebt uns ein feyerlicher und prachtvoller Triumphzug. In ihm erscheint die Größe der Menschenkraft als Herrlichkeit, indem er den Menschen, der viele und große Schwierigkeiten besiegen konnte, verherrlicht oder als Herrscher darstellt. Eben so der Auf- und Untergang der Sonne, das feyerlichste und prachtvollste Schauspiel, was die Natur unseren Sinnen darbiethet. In ihm zeigt sich die Größe der Naturkraft und der Gottheit selbst, als Urheberinn der Natur, in ihrer Herrlichkeit, indem durch den purpurnen Lichtglanz, den die Strahlen der auf- oder untergehenden Sonne am Himmelsbogen weit umher verbreiten, die allumfassende Kraft der in der Natur waltenden Gottheit verherrlicht wird *). Wir fühlen uns daher auch zur Verehrung

*) Die beyden Naturerscheinungen, von welchen hier die Rede ist, machen ungeachtet ihres gemeinschaftlichen Charakters der Feyerlichkeit und Pracht dennoch einen verschiedenen Eindruck auf das Gemüth. Der Aufgang der Sonne hat etwas Erfreuliches und Belebendes, indem wir uns durch das allmählige Emporsteigen des großen Lichtes und die immer stärker werdende Tageshelle zu erneuter Thätigkeit ermuntert fühlen, und gleichsam das Bild des Lebens durch das Erwachen der Natur vor unsere Seele tritt. Der Untergang der Sonne hingegen hat etwas Rührendes und Schauerliches, indem wir uns durch das allmählige Hinabsinken jenes großen Lichtes und die immer matter werdende Beleuchtung der Gegenstände

des in seiner Herrlichkeit Erscheinenden bestimmt, und dieß Gefühl kann so mächtig werden, daß wir vor einem Wesen von so überschwenglicher Größe anbethend niederfallen. Die bis zur Anbethung gehende Verehrung (die Vergötterung) solcher Wesen, in welchen sich die Größe der Menschen- oder Naturkraft als Herrlichkeit darstellt, ist folglich dem menschlichen Herzen sehr natürlich, und wurde also auch nicht tadelnswürdig seyn, wenn nicht auf der einen Seite die niedrige Schmeicheley mit ihren heuchlerischen Ehrenbezeugungen und auf der anderen der rohe Aberglaube mit seinen abgeschmackten Vorstellungen und Gebräuchen die natürlichen Gefühle des menschlichen Herzens auf Abwege geleitet, und sie dadurch theils unsittlich, theils vernunftwidrig gemacht, mithin denen, die von edleren Gesinnungen und richtigeren Vorstellungen in ihrem Denken und Thun geleitet werden, gleichsam verleitet hätte. Denn müssen sich diese nicht im Rahmen der Menschheit schämen, daß Menschen durch natürliche Gefühle verleitet so tief in Knechtschaft und Aberglauben versinken können?

---

nach der Thätigkeit zur Ruhe eingeladen fühlen und gleichsam das Bild des Todes durch das Einschlummern der Natur sich unserem Gemüthe darstellt, wodurch eine stille Wehmuth, die aber nichts Schmerzhaftes an sich hat, das Gemüth erfüllt. Das Wohlgefallen an beyden Naturerscheinungen richtet sich daher auch in Ansehung seiner Stärke nach der subjectiven Beschaffenheit und jedesmahligen Stimmung der wahrnehmenden Individuen. Empfindsame und trauernde Gemüther lieben gewöhnlich den Untergang mehr, als den Aufgang. Bey rüstigen und heitern Seelen ist's umgekehrt.

§. 41.

Pathetisch ist eigentlich alles, was Gemüthsbewegungen, insonderheit aber die stärkeren und edleren erregt, die im bewegten Subjecte mit dem Bewußtseyn des eigenen Werthes verknüpft sind. In dieser Hinsicht ist das Erhabene selbst und alles, was damit verwandt ist, pathetisch. Wird das Pathetische bloß affectirt, so entsteht daraus das falsche Pathos, welches auch Bombast oder Schwulst genannt wird.

Anmerkung.

Das Pathetische hat bekanntlich seinen Nahmen von παθος, affectus s. commotio animi; daher το παθητικον, quod affectus excitat s. animum commovet *). Sind indessen die inneren Bewegungen, die ein Gegenstand veranlaßt, entweder nur schwach, so daß sie das Gemüth gleichsam nur oberflächlich berühren, oder von der niedrigeren Art, so daß sie das Gemüth gleichsam zusammen ziehen oder einengen (wie der Neid, die Mißgunst, die Schadenfreude u. d. gl.), so werden sie mit Recht vom Begriffe des Pathetischen ausgeschlossen. Man kann daher diesen Ausdruck theils im weiteren, theils im engeren Sinne nehmen. Pa-

*) Longin (περι ὑψους c. 20.) setzt ausdrücklich das Pathos als Bewegung des Gemüths der Ruhe entgegen, indem er sagt: Εν ςασει το ηρεμουν, εν αταξιᾳ δε το παθος, επει φορα ψυχης και συγκινησις εςιν. Cf. Aristoteles τεχν. ρητορ. 3, 7.

thetisch in der letzten Bedeutung ist bloß dasjenige, was durch Veranlassung stärkerer Bewegungen des Gemüths eine höhere Stimmung desselben hervorzubringen vermag. Da nun das Erhabene, so wie das damit verwandte Große und Edle (§. 39.), Feyerliche und Prächtige (§. 40.), unstreitig unser Gemüth auf eine solche Art afficirt, so ist auch das Pathetische mit dem Erhabenen verwandt. Das Pathetische setzt aber, wie fern es dargestellt werden soll (durch Töne, Gebährden oder Gestalten), jederzeit voraus, daß der Darstellende selbst (wiewohl nur in dem Grade, daß er seine Besonnenheit dabey behaupte) sich in einer stärkeren Bewegung und höheren Stimmung des Gemüths befinde, weil er sonst durch seine Darstellung eine solche hervorzubringen nicht fähig seyn wird *). Er wird ohne diese Theilnahme am Darzustellenden das Pathos bloß affectiren, mithin durch Übertreibung dasjenige zu ersetzen suchen, was ihm an wirklicher Empfindung abgeht. Seine Darstellung wird, statt pathetisch, bombastisch werden und, statt Pathos, Lachen erregen. Wenn z. B. Malherbe die Reue des Petrus über die Verläugnung seines Herrn und Mei-

*) Πιθανωτατοι γαρ απο της αυτης φυσεως οἱ εν τοις παθεσιν εισι, και χειμαινει ὁ χειμαζομενος, και χαλεπαινει ὁ οργιζομενος αληθωτατα. Aristot. περι ποιητ. c. 18. §. 3 ed. Bip. — Ut enim nulla materies tam facilis ad exardescendum est, quae, nisi admoto igne, ignem concipere possit: sic nulla mens est tam ad comprehendendam vim oratoris parata, quae possit incendi, nisi inflammatus ipse ad eam et ardens accesseris. Cic. de orat. 2, 45.

ſters — welche Reue die Schrift in ihrer natürlich ſchönen Einfalt bloß mit den Paar Worten andeutet: „Er ging hinaus und weinte bitterlich" — in folgenden Verſen beſchreibt:

C'est alors, que ses cris en tonnerres s'éclattent,
Ses soupirs se font vents, qui les chênes combattent,
Et ses pleurs, qui tantôt descendaient mollement,
Ressemblent un torrent, qui des hautes montagnes
Ravageant et noiant les voisines campagnes
Veut, que tout l'univers ne soit qu'un élément —

ſo fühlt jedermann, daß der Dichter von der Reue des Petrus auch nicht das Mindeſte fühlte, und durch den Donner und Sturmwind und Waldſtrom, womit er das Geſchrey und die Seufzer und die Thränen des Petrus vergleicht, um ſeine Beſchreibung recht pathetiſch zu machen, eigentlich nur den Mangel des wahren Pathos auf eine höchſt lächerliche Weiſe zu verbergen ſucht. — Während uns nun das wahre Pathos innerlich erwärmt, bringt das falſche (ογκος κακος, wie es Longin περι ὑψους c. 3. nennt, Schwulſt, tumor) eine entgegen geſetzte Wirkung hervor, es erkältet. Die äſthetiſche Wärme iſt alſo Folge von jenem, die äſthetiſche Kälte (was man auch ſonſt das Froſtige — ψυχρον, frigidum nennt) Folge von dieſem *).

*) Die Griechen hatten ein treffliches Sprichwort, welches auch Longin in der eben berührten Stelle anführt: Nichts iſt trockner als ein Waſſerſüchtiger (ουδεν ξηροτερον ὑδρωπικου), ſtatt deſſen man auch ſagen könnte: Nichts iſt kälter oder froſtiger als

§. 42.

Rührend ist, was das Gemüth in eine zwar unruhige, zwischen Wohl- und Weheseyn schwankende, aber zuletzt überwiegend angenehme Stimmung versetzt. Da nun bey Wahrnehmung des Erhabenen ein solcher Wechsel von Unlust und Lust statt findet (§. 27. Anm. 1.), so ist das Erhabene jederzeit rührend, obgleich nicht alles Rührende erhaben ist. Denn auch das Schöne kann rührend seyn, wiewohl es dieß niemahl an und für sich ist, wie das Erhabene, sondern bloß durch Beymischung eines fremdartigen Interesses. Die lebhaftere Empfänglichkeit des Gemüths für starke Rührungen heißt auch Empfindsamkeit oder

---

affectirte Wärme. Ein gewisser Theodor nannte eine Art des falschen Pathos auch Parenthyrsos, welchen Fehler Longin ebendaselbst so erklärt: Εςι δε παθος ακαιρον και κενον, ενθα μη δει παθους, η αμετρον, ενθα μετριον δει — wo man also wie ein Bacchant den Thyrsos schwinkt, aber zur Unzeit oder ohne Maß und Ziel. Die bloße Affectation der inneren Bewegung und Wärme fällt immer in diesen Fehler. Daher heißt es eben so treffend beym Plato (Phaedon. c. 13): Es gibt wohl viel Thyrsosträger, aber wenig Bacchanten (ναρθηκοφεροι μεν πολλοι, βακχοι δε γε παυροι). — Ob wohl die poetisch-mystischen Philosophen, die in unsern Zeiten aus einer gewissen Schule — tamquam ex equo Trojano — so zahlreich hervorgekrochen sind, auch solche Thyrsosträger seyn mögen?

Sentimentalität. Das Empfindsame oder Sentimentale ist daher eine besondere Art oder ein höherer Grad des Rührenden.

Anmerkung 1.

Rührung kann aus sehr verschiedenen Quellen hervorgehen; und deßhalb ist es schwer, den Begriff des Rührenden so zu bestimmen, daß er jedem einzelnen Falle, wo unser Herz gerührt werden kann, angemessen sey. Der Ausdruck selbst lehrt, daß im Zustande der Rührung sich das Gemüth nicht in Ruhe, sondern in Bewegung befinde *). Aber nicht jede Art der Gemüthsbewegung ist zugleich rührend (touchant). Wer von heftigen Schmerzen gefoltert wird, ist zwar innerlich bewegt; aber nicht gerührt. Der Zuschauer hingegen kann gerührt seyn, so fern sein Mitgefühl rege wird. Das Mitgefühl ist nähmlich entweder Mitleid oder Mitfreude. Jenes entspringt aus der Wahrnehmung fremder Unlust, dieses aus der Wahrnehmung fremder Lust. Ist fremde Unlust so heftig, daß unsere Theilnahme daran für uns selbst in hohem Grade schmerzhaft wird, so hat das Mitleid nichts Rührendes an sich. Furcht, Angst und Schrecken erschüttern dann unser Gemüth, und spannen es selbst gleichsam auf die Folter. Wenn wir aber entweder sehen, daß der Andere sein Unglück mit Standhaftig-

*) Die Alten begriffen daher das Rührende mit unter dem allgemeinen Titel des Pathetischen. Allein wir pflegen mit beyden Ausdrücken sehr verschiedene Vorstellungen zu verknüpfen. Daher ist hier beydes abgesondert behandelt.

keit erträgt und durch Beherrschung seiner Unlust sie selbst vermindert, oder wenn wir im Stande sind, seine Unlust durch unsere Theilnahme zu mildern, so ist die Wahrnehmung fremder Unlust mit einem gewissen Lustgefühle verknüpft. Dieses Lustgefühl wird aber, da wir selbst nicht unmittelbar leiden, eben dadurch überwiegend, daß das fremde Leiden entweder durch die Standhaftigkeit des Andern oder durch unsere Theilnahme einen mildern Charakter annimmt; und wir sind in diesem Falle gerührt. Die Rührung entspringt also dann nicht etwa aus der Freude über das eigene Wohlbefinden beym fremden Übelbefinden — eine so egoistische Denkart würde vielmehr unser Herz dem Mitleid und folglich auch der Rührung verschließen — sondern aus dem der Unlust über fremdes Leiden beygemischten Gefühle der Lust wegen der Kraft, mit welcher der Andere sein Leiden erträgt, oder wir selbst es ertragen helfen, und wegen der daraus hervorgehenden Minderung des Leidens selbst. Unser Gemüth fühlt sich dadurch erleichtert und erweitert; die Stimmung desselben ist überwiegend angenehm, nachdem sie eine Zeit lang zwischen Wehe- und Wohlseyn hin und her schwankte *). Aber auch die Freude kann Rührung hervorbringen, wiewohl auf eine um-

*) Wenn dieses Schwanken zu lange anhält, so wird das Rührende leicht ermüdend, langweilend und lästig. Daher versetzen es dramatische Dichter gern mit einer Dosis vom Komischen, um dadurch dem Gemüth neue Spannkraft zu geben. Der Humor, von welchem tiefer unten, liebt besonders diese Versetzung.

gekehrte Weise. Ein niederer Grad der Freude, wir selbst oder Andere mögen sie empfinden, ist nicht rührend. Aber wenn wir selbst oder Andere eine Zeit lang zwischen Furcht und Hoffnung schwebten und endlich das lang ersehnte Glück eintritt, so ist die Freude desto lebhafter, inniger und stärker, und unser Gemüth dadurch gerührt, indem es aus einem Schwanken zwischen Wohl- und Wehesеyn in eine zuletzt überwiegend angenehme Stimmung übergegangen ist. Eben dieß kann auch ein ganz unerwartet eintretendes Glück bewirken. Die Überraschung, die damit verknüpft ist, hat anfangs allemahl etwas Beängstigendes und Erschreckendes — daher plötzliche Freude uns beklemmt, den Athem und selbst die Sprache raubt, und sogar närrisch machen oder tödtlich werden kann — aber nachdem die Überraschung vorüber ist, nimmt die Freude einen milderen und sanfteren Charakter an, und die Stimmung des Gemüthes wird überwiegend angenehm, indem auch hier das Gemüth sich erleichtert und erweitert fühlt. Die Thränen, die uns gewöhnlich der Zustand der Rührung auspreßt, bestätigen diese Erklärung. Denn indem wir bis zu Thränen gerührt sind, fühlen wir in und mit diesem Erguß auch unser Inneres von einem gewissen Drucke befreyt, der es in einer Art von Spannung erhielt *). — Wenn nun

*) Das Weinen zeigt oft nur eine Mischung von Lust und Unlust an. Wer vor Freuden weint, fühlt sich durch die Freude gepreßt und beängstigt; und wer aus Betrübniß weint, fühlt sich dadurch zu sanfteren und milderen Empfindungen gestimmt, die seinem Herzen wohlthun. Daher finden besonders die Wei-

diese Theorie vom Rührenden richtig ist, so erhellet daraus, 1) daß das Erhabene stets mit einem gewissen Grade der Rührung verknüpft ist; denn bey der Wahrnehmung desselben ist das Gemüth nicht in ruhiger Contemplation begriffen, sondern vielmehr in einem aus Unlust und Lust gemischten Zustande, der aber weit mehr Lust als Unlust enthält; 2) daß nicht alles Rührende erhaben ist; denn nur dann, wann die Rührung mit der Wahrnehmung einer überschwenglichen Größe verknüpft ist und aus derselben hervorgeht (z. B. wenn wir jemanden mit dem Unglück heldenmüthig kämpfen sehen), ist das Rührende zugleich erhaben; 3) daß das Schöne auch rührend seyn kann; denn es kann sich unserer Wahrnehmung in einer solchen Lage oder unter solchen Modificationen darbiethen, daß es dadurch Rührung hervorbringt (z. B. eine büßende Magdalene); daß es aber 4) eben darum nicht an sich (per se) rührt, wie das Erhabene, sondern nur zufälliger Weise (per accidens); denn es braucht gar nicht so modificirt zu erscheinen, daß es dadurch rührend werde. Die oben (§. 33. Anm.) angeführte Behauptung Kant's, daß das reine Geschmacksurtheil von (Reitz und) Rührung unabhängig sey, bewährt sich also auch in dieser Hinsicht als vollkommen richtig, wenn nähmlich dabey bloß auf das Schöne

---

ber im Weinen selbst eine Art von süßem Genuß, und lieben besonders solche Schauspiele und Romane, die ihnen diesen Genuß gewähren. Thränenloser Schmerz ist gewöhnlich der heftigste, so wie auch das Weinen kleiner Kinder ohne Thränen bloßer Schrey des Schmerzes oder Unwillens ist.

als solches reflectirt wird. Daß aber in der Kunst das vom Schönen zunächst ausgehende Wohlgefallen nicht durch den Zutritt der Rührung verstärkt werden dürfe, folgt hieraus keinesweges. Nur muß der Künstler nicht darauf ausgehen, bey seinen Darstellungen bloß durch Rührung zu gefallen, wie manche dramatische und romantische Dichter (besonders die, welche nach dem Beyfalle der Weiber haschen und mit diesen gleichsam schreibend kokettiren), so wie auch manche Redner (besonders junge Prediger, die oft auch nur mit den Zuhörerinnen unter der Kanzel kokettiren). Denn wer einzig darauf hinarbeitet, durch rührende Scenen und Schilderungen einen rechten Thränenguß bey den Zuschauern, Lesern oder Hörern zu bewirken, versäumt darüber leicht die Schönheit der Form in der Composition, und verdient, daß man sein unkünstlerisches Streben durch Aufspannung von Regenschirmen, um sich gleichsam das Thränenbad vom Leibe zu halten (wie in Paris bey Aufführung eines gewissen Schauspiels geschah), lächerlich mache.

Anmerkung 2.

Mit dem Rührenden ist wieder das Empfindsame oder Sentimentale genau verwandt. Da aber über diesen Begriff noch immer so falsche Vorstellungen herrschen, so verdient er hier wohl eine ganz besondere Erörterung. Empfindsamkeit oder Sentimentalität im subjectiven Sinne ist nichts anderes als diejenige Lebhaftigkeit des Gefühls (welches auch oft Empfindung genannt wird — daher jener Nahme), wodurch das Gemüth eine besondere Empfänglichkeit erhält, von den Gegenständen der Lust und Unlust stark gerührt zu werden. Man nimmt das

Wort aber auch oft im objectiven Sinne und versteht darunter diejenige Beschaffenheit eines Gegenstandes der Lust und Unlust (besonders eines Kunstproducts), vermöge deren es im Stande ist, solche lebhafte Gefühle (starke Rührungen) hervorzubringen, z. B. wenn man sagt, ein Gedicht sey empfindsam (ein empfindsamer Roman, ein empfindsames Drama u. d. g.) oder es herrsche in ihm viel Sentimentalität. Das Empfindsame oder Sentimentale wird also dann als ein besonderer ästhetischer Charakter eines Kunstwerkes angesehen. Nun ist offenbar, daß lebhafte Empfindungen oder starke Rührungen überhaupt nichts Tadelnswürdiges sind; vielmehr können sie, wenn sie rechter Art sind, als eine vorzügliche Zierde eines wohlorganisirten Gemüths angesehen werden. Aber wenn sind sie rechter Art? Ich meine, wenn sie das Gemüth nicht erschlaffen, welk machen, niederdrücken, sondern stärken, kräftigen, erheben. Es gibt nähmlich auch eine falsche, oft nur affectirte, Empfindsamkeit, welche schicklicher Empfindeley heißt. Diese liebt nur jene mattherzigen Empfindungen oder Gefühle, also gerade die, welche das Gemüth unfähig machen, am Großen und Kraftvollen Wohlgefallen zu finden, welche das Gemüth gleichsam zerfließen lassen (ihm seine innere Stärke und Consistenz rauben) und daher auch schmelzend genannt werden. Das Schmelzende, welches man auch das Empfindelnde nennen könnte, darf also nicht mit dem Rührenden, und folglich auch nicht mit dem Empfindsamen verwechselt werden *).

*) Da die Weiber von der Natur ein lebhafteres Empfindungsvermögen als die Männer empfangen ha-

Gleichwohl hat man es sehr oft verwechselt, und besonders bey der Frage, ob das Sentimentale auch bey den Alten statt finde. Da diese Frage nicht ohne ästhetisches Interesse ist, so wird man hier einige Bemerkungen zu deren Beantwortung nicht am unrechten Orte finden. Bey dem kräftigen Charakter der Alten ist es kein Wunder, das Schmelzende und Empfindelnde, was so viel neuere Kunstwerke entstellt, in den ihrigen nicht zu finden. Aber das echte Empfindsame oder Sentimentale, fehlt, wenn es auch bey den Neuern häufiger vorkommen sollte, bey den Alten keinesweges ganz, und kann vermöge der Natur der Sache nicht fehlen, da die alten Künstler so wenig als die neuern empfindungs- oder gefühllose Menschen waren. Der Abschied Hector's von der Andromache beym Homer hat einen unverkennbaren Anstrich von Sentimentalität, und in den Liebesscenen zwischen Äneas und Dido beym Virgil, tritt das Sentimentale noch

---

ben, so werden sie auch leichter und stärker gerührt, und sind daher schon von Natur zur Empfindsamkeit gestimmt, aber eben darum auch leicht zur Empfindeley fortzureißen. Die mit den Weibern kokettirenden Schriftsteller berühren deßhalb gern diese Saite des weiblichen Herzens, verzärteln und erschlaffen aber dasselbe so sehr, daß sie am Ende nur empfindelnde Närrinnen, die bey jeder Gelegenheit in Thränen zerfließen wollen, zu Bewunderern haben. Warum sucht man das ohnehin schon so weiche und zarte weibliche Herz nicht lieber durch Gefühle von der edleren und kräftigeren Art zu stärken, wie man einem nervenschwachen Körper durch Stahlbäder zu Hülfe zu kommen sucht?

stärker hervor (z. B. Aen. 4, 9 — 30. besonders in den letzten dieser Verse). Auch gibt es aus der Zeitperiode, welche man als den Wendepunct des Antiken und Modernen betrachtet, Producte, welche fast ganz den neueren romantisch-sentimentalen Geist athmen, und doch auch wieder so eine alterthümliche Gestalt haben, daß hier von feindseligen Principien, wie man's nennt, gar nicht die Rede seyn kann (z. B. das kleine Epos Hero und Leander). Man kann daher auch nicht die Sentimentalität im Gegensatze gegen die Naivität als ein wesentliches Unterscheidungsmerkmahl der modernen Kunst von der antiken ansehen *). Daß das Sentimentale sich in den neueren

*) Schiller ist, so viel dem Verfasser bekannt, der Erste gewesen, welcher Sentimentalität und Naivität als Unterscheidungsmerkmahle der neuen und alten Kunst angegeben hat (S. Dessen Schriften, Th. 2. S. 60 ff.); er nimmt aber jene Ausdrücke in einem ganz eigenen, kaum zu rechtfertigenden Sinne, indem er unter Naivität die möglichst vollständige Nachahmung des Wirklichen, und unter Sentimentalität die Erhebung der Wirklichkeit zum Ideale willkührlich versteht. Aber auch in diesem Sinne waren die Alten sentimental, denn sie strebten und arbeiteten so gut, wie die Neuern, nach dem idealischen, ob sie gleich nicht so viel davon redeten. Und daß das Naive etwas anderes sey als ein möglichst vollständig nachgeahmtes Wirkliche, wird sich in der Folge bey Erörterung dieses Begriffs zeigen. — Indessen können wir doch nicht der Behauptung eines neueren Kunstrichters völlig beystimmen, welcher (in der Recension von Rosenheyn's Gedichten im Freymüthigen v. J. 1809)

Kunstwerken weiter verbreitet und stärker ausgesprochen hat, als in den alten, ist eine Folge der romantischen Poesie, die selbst ihrem Ursprunge nach sentimental ist, indem sie aus der feineren und stärkeren Empfindsamkeit hervorging, welche besonders die Leidenschaft der Liebe im Mittelalter aus zufälligen Ursachen annahm *). Diese Sentimentalität ging dann in neueren Zeiten aus den eigentlich romantischen Gedichten, worin sie gleichsam einheimisch war, und wovon die

---

saat: «Diese eigentlich auf der Geschichte beruhende Eintheilung" (der Kunst in die antike und moderne) «konnte überhaupt nur in einem barbarischen Kopfe entspringen; ungeachtet der kostbaren Declamationen und zierlichen Verslein darüber hat die Kunstlehre nichts dadurch gewonnen, und es wäre einmahl Zeit, daß dieser Qual und Pein ernstlich ein Ende gemacht würde."

*) Diese Ursachen lagen theils im religiösen, theils im politischen Charakter jenes Zeitalters. Die christliche Religion als Religion der Liebe und des Duldens, und der durch die unvollkommenen Staatsverfassungen erweckte und begünstigte Rittergeist mußten dem Gemüth einen höheren Grad von Empfindsamkeit mittheilen, der sich in den poetischen Erzeugnissen jener Zeit um so stärker ankündigen mußte, je mehr die Meisterwerke der alten griechisch-römischen Poesie, in denen eine ganz andere religiöse und politische Weltanschauung herrschte, unter den Ruinen der Vorwelt begraben lagen und so lange Zeit den Augen der Nachwelt verborgen blieben. Man kann daher bloß sagen, daß die Sentimentalität in den Werken der Neuern sich anders und stärker ausspreche, als in denen der Alten, nicht aber daß sie in diesen gänzlich fehle.

schlechtweg sogenannten Romane nur eine Unterart ausmachen, über in andere Dichtungsarten (daher die romantischen Epopöen, Tragödien, Opern, Idyllen u. s. w.) und so fort aus der Poesie überhaupt in andere Kunstzweige, so daß nun nicht bloß von einer romantischen Poesie, sondern sogar von einer eigenen romantischen Kunst oder von der Romantik als einem eigenen Kunstzweige die Rede ist. Da sich aber diese Kunst nach dem Ausspruch eines Kenners derselben noch in ärmlicher Kümmerlichkeit befindet, ja sogar der Tod noch in ihr ist *), so wird es uns vergönnt seyn, von derselben in unserer Ästhetik, die sich ohnehin nur auf das Allgemeine erstrecken soll (§. 3. Anm.), weiter keine Notiz zu nehmen. Wir können indeß nicht umhin, einfältiglich zu gestehen, daß wir uns von einer solchen Romantik eigentlich gar keinen Begriff machen und daher auch nicht einsehen können, wie sie jemahls zum Leben kommen werde **).

*) S. Ast's Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst (Heft 3. Abh. 2. Aphorismen von Brauser), wo es unter andern heißt: «Die Romantik ist Weltanschauung durch ein Prisma, wo die nackte Endlichkeit umzogen von herrlichen Irisbändern erscheint, aber noch in ihrer ärmlichen Kümmerlichkeit, die durch den Gegensatz der Farbenschöne nur mehr hervorsticht. Noch ist der Tod in ihr und das Licht des Lebens kann nicht in sie dringen und sie organisch beseelen und beseligen.»

**) Wenn der Verfasser hier in der Mehrzahl spricht, so macht er nicht bloß von dem bekannten Schriftstellerrechte, sich und die Leser (obwohl eigentlich nur

§. 43.

Wunderbar ist, was durch seine Neuheit von der gewöhnlichen Naturordnung abzuweichen, und furchtbar, was durch seine Ueberlegenheit uns mit einem Uebel zu bedrohen scheint. Wenn die Furcht, die das Furchtbare erregt, bis zum Grausen geht, heißt das Furchtbare gräßlich, so wie das Wunderbare, wenn es zugleich in einem hohen Grade furchtbar ist, und dadurch ein an Entsetzen gränzendes Staunen erregt, ungeheuer heißt. Das Erhabene kann daher sowohl wunderbar als furchtbar, mithin auch gräßlich und ungeheuer seyn.

Anmerkung.

Was von der gewöhnlichen, gleichsam von Alters

---

die einstimmigen) in einer Persönlichkeit zusammen zu fassen, Gebrauch, sondern er betrachtet sich selbst hier wirklich als ein doppeltes Subject. Denn vormahls erklärte er die Romantik im Gegensatze gegen die eben angeführte Erklärung für Weltanschauung durch eine Brille, mittelst welcher die große, herrliche, schöne und lebendige Natur als ein kleines, erbärmliches, verzerrtes und todtes Bildchen erscheine. (Cf. Diss. de poetica philosophandi ratione pag. 14.). Jetzt aber ist er bescheidner worden. Er nimmt jene opponirende Erklärung zurück und gesteht, daß er von jener Romantik, in der noch der Tod ist und in welche das Licht des Lebens nicht dringen kann, eigentlich gar nichts verstehe.

her bekannten Ordnung der Dinge in der Natur abweicht, frappirt uns als etwas Neues und macht eben dadurch, daß wir uns darüber wundern. Das Wunderbare braucht also keines Wegs ein Wunder im strengen Sinne des Worts (miraculum rigorosum) zu seyn, d. h. den Naturgesetzen zu widerstreiten und durch übernatürliche Kräfte bewirkt zu seyn *); sondern der bloße Schein des Widerstreits und der Übernatürlichkeit, der aus der Abweichung vom Gewöhnlichen, uns seit langer Zeit Bekannten hervorgeht, ist hinreichend, einen Gegenstand für uns zum Wunder zu machen. Daher kann auch ein Gegenstand diesen Charakter verlieren, wenn er durch oft wiederhohlte Wahrnehmung etwas Gewöhnliches, gleichsam Alltägliches, für uns geworden ist. Das Merkmahl der Neuheit gehört daher nothwendig zum Begriffe des Wunderbaren in ästhetischer Hinsicht, nicht aber das Merkmahl der Übernatürlichkeit. Denn das Übernatürlichste würde, wenn wir es täglich wahrnähmen, uns nicht mehr wunderbar vorkommen, da hingegen das Natürlichste, wenn wir es selten wahrnehmen, für uns zum Wunderbaren werden kann. Das Wunderbare gefällt nun

*) Ob es in diesem Sinne ein Wunderbares gibt, muß wenigstens dahin gestellt bleiben (Met. §. 185. Anm. 2.). Man kann dieses Wunderbare das metaphysische nennen, jenes aber, wovon hier die Rede ist, das ästhetische. Wenn die Kunst ein Wunderbares erdichtet, was in Beziehung auf die Natur den Gesetzen derselben widerstreitet und übernatürliche Kräfte voraussetzt, so kann man dieß metaphysisch-ästhetisch nennen. Hiervon tiefer unten.

entweder bloß wegen jenes Reitzes der Neuheit, wodurch es unsere Erkenntniß zu erweitern verspricht und die Neugierde rege macht, oder wegen der ungemeinen Größe, die es in seiner Ausdehnung oder Wirksamkeit zeigt und die uns wie etwas Übernatürliches vorkommt, wodurch es dann seine Verwandtschaft mit dem Erhabenen bekundet. Daher ist uns auch das Erhabene selbst wunderbar, wenigstens so lang es uns noch neu ist. Je mehr wir uns aber an den Anblick desselben gewöhnen, desto mehr scheint es auch an seiner Wunderbarkeit und selbst an seiner Erhabenheit zu verlieren, weil die Größe, an die wir gewöhnt sind, uns nicht mehr überschwenglich dünkt *). Das Wunderbare pflegt aber auch eine gewisse Furcht in uns zu erwecken und daher zugleich als Furchtbar zu erscheinen. Gewöhnliche Dinge machen uns wenig oder gar nicht fürchten, weil wir entweder aus Erfahrung wissen, daß sie uns nie oder höchst selten etwas zu Leide thun, oder, wenn sie uns mit einem Übel bedrohen, schon mit den Mitteln dagegen bekannt sind, oder überhaupt vom Ge-

*) Menschen, die an den Anblick irgend eines erhabenen oder wunderbaren Gegenstandes gewöhnt sind, können sich oft nicht genug wundern, daß man davon so viel Aufhebens macht; sie wundern sich daher besonders über diejenigen, welche weite und beschwerliche Reisen unternehmen, um z. B. den Rheinfall, den Montblanc, das Meer, und andere dergleichen Dinge zu sehen, die sie selbst kaum noch eines weilenden Blickes würdigen. Eine gewisse Rohheit des Gefühls mag wohl hierbey mit zum Grunde liegen, aber die Gewohnheit thut gewiß das Meiste, die ja alle Gefühle zuletzt abstumpft.

wöhnlichen schwächere Eindrücke empfangen und uns selbst an Gefahren so gewöhnen können, daß sie für uns allen Schein der Fahrlichkeit verlieren. Allein das Ungewöhnliche hat schon darum diesen Schein, weil wir mit seiner Wirksamkeit nicht bekannt sind, und hat ihn um so mehr, je ungewöhnlicher die Erscheinung oder je furchtsamer der Wahrnehmende ist, indem er sich dann überall von Gefahren umringt glaubt, und diese bey ungewöhnlichern Erscheinungen für desto näher hält *). Das Furchtbare kann nun an und für sich zwar nie gefallen; aber wenn es entweder als wunderbar erscheint oder gar den Charakter der Erhabenheit an sich trägt, kann es mit einem innigen Wohlgefallen verknüpft seyn. Nur darf die Furcht, die ein Gegenstand erregt, nicht zu groß, und das Übel, womit er uns zu bedrohen scheint, nicht zu nahe (gleichsam schon vor der Thüre) seyn, weil uns sonst leicht die Besonnenheit mangelt, ohne welche keine Reflexion auf die Wunderbarkeit oder Erhabenheit eines Gegenstandes statt finden kann. Daher wurde auch oben (§. 27. Anm. 2.) eine gewisse Größe oder Stärke der Seele als Bedingung des Wohlgefallens am Erhabenen gefordert **). Unter dieser Voraussetzung,

*) Da der Aberglaube wunderfüchtig ist, so macht er auch furchtsam. Darum merkt der Abergläubige vorzüglich auf das Ungewöhnliche und sieht es als Vorbothen großen Unglücks an, z. B. die Erscheinung eines Kometen.

**) Da der Aberglaube vieles, was in der Natur erhaben ist, als bloßes Schreckbild betrachtet (z. B. ein Gewitter als ein hereinbrechendes Strafgericht

oder wenn der furchtbare Gegenstand mit Übeln verknüpft ist, an denen wir bloß durch sympathetische Gefühle Theil nehmen, kann der Gegenstand sogar gräßlich seyn und dennoch gefallen. Gräßlich heißt nähmlich das Furchtbare, so fern es Grausen (ein den Körper überlaufendes Zusammenziehen der Haut wie vom Froste) erregt, z. B. die Scene in Shakespeare's Lear, wo der König mitten in der Nacht beym heftigsten Ungewitter im Walde verlassen umherirrt und am Ende in Wahnsinn fällt *). Das Furchtbare

---

Gottes), so macht er auch dadurch furchtsam und zugleich kleinmüthig, entzieht folglich dem Menschen, den er unterjocht hat, eine Hauptbedingung des Wohlgefallens am Erhabenen.

*) Lessing im Laokoon (Abschn. 25.) sagt: «Was wir das Gräßliche nennen, ist nichts als ein ekelhaftes Schreckliche.» — Zur Bestätigung dieser Erklärung führt er als Beyspiele an die Beschreibung der öden Höhle Philoktet's beym Sophokles, der Schleifung Hektor's beym Homer, der Schindung des Marsyas beym Ovid, des Hungers bey Demselben und Kallimachus. Allein auch zugegeben, daß das Ekelhafte und das Schreckliche sich unter gewissen Bedingungen durch eine geschickte Hand zur Bewirkung eines ästhetischen Wohlgefallens vereinigen lassen, was wohl noch zu bezweifeln wäre, so läugnen wir, 1) daß in den angeführten Beyspielen eine solche Vereinigung statt finde. Denn zum Schrecken gehört ein plötzlich erscheinendes Furchtbare, was hier nicht überall angetroffen wird, und der Ekel ist etwas sehr Relatives, wie sich in der Folge zeigen wird. Aber auch jene Vereinigung in den angeführten Beyspielen zugege-

heißt in dieser Hinsicht auch schauderhaft, weil, wie man sagt, einem die Haut dabey schaudert und die Haare zu Berge stehen *). Wenn aber die Furcht

---

ben, so findet sie 2) beym Gräßlichen nicht immer statt, wie das oben von uns angeführte Beyspiel lehrt, wozu man noch die Hexenscene in Shakespeare's Macbeth rechnen kann, die unstreitig gräßlich ist, ohne ekelhaft zu seyn, wenn nicht etwa dieses für ein verzärteltes Gemüth in einigen Ingredienzien der Hexensuppe liegen soll. Selbst Laokoon's und seiner Söhne Schicksal hat etwas Gräßliches, wir mögen es in der berühmten Gruppe oder in der Darstellung des römischen Dichters betrachten, und doch ist in keiner von beyden etwas Ekelhaftes, man müßte denn beym Dichter die Worte: Perfusus sanie vittas atroque veneno (Virg. Aen. 2, 221.) dahin rechnen, wovon aber natürlich in der Gruppe keine Spur ist. — Kant in der Kritik der Urtheilskraft (S. 77. Aufl. 2.) will den Anblick des weiten durch Stürme empörten Oceans nicht erhaben, sondern gräßlich genannt wissen. Allerdings ist er gräßlich, aber auch erhaben, wegen der überschwenglichen Naturkraft, die sich in diesem furchtbaren Schauspiele ankündigt. Das Gräßliche gefällt eben nur, wenn sich in ihm zugleich Erhabenheit zeigt. Aber auch dieses Beyspiel lehrt, daß zum Gräßlichen das Ekelhafte nicht als nothwendiges Merkmahl gehört.

*) Man muß das Schauderhafte nicht mit dem Schauerlichen verwechseln. Dieses deutet zwar auch etwas Furchtbares an, aber mehr ein solches, das bloß in der Einbildung gegründet ist, und einen geringern Eindruck macht. So ist es schauerlich, einsam in einem Walde, einer Wüste, einem großen Palaste oder zwischen alten Ruinen und hohen Bergen her-

plötzlich durch ein unerwartet einbrechendes oder angedrohtes Übel entsteht, heißt das Furchtbare auch schrecklich; und es gilt auch vom Schrecklichen, daß es nur so fern gefallen kann, als es mit dem Erhabenen eine gewisse Verbindung eingeht, oder sich selbst als erhaben von einer gewissen Seite zeigt, wie dieß z. B. bey einem plötzlich entstehenden Ungewitter oder großen Brande, bey einer unversehens von hohen Bergen herabrollenden Schnee- oder Felsenmasse der Fall seyn würde. — Was das Ungeheure anlangt, so ist es sowohl mit dem Wunderbaren als mit dem Furchtbaren verwandt und besteht aus einer solchen Mischung von beydem, welche etwas Monströses enthält und daher eine Art von Entsetzen (eine uns gleichsam außer uns versetzende Furcht) hervorbringt. Das Ungeheure heißt daher auch entsetzlich. So gibt es ungeheure Größen, ungeheure Kräfte, ungeheure Verbrechen, aber nicht ungeheure Tugenden. Objecte, an welchen das Ungeheure wahrgenommen wird, heißen daher auch selbst Ungeheuer, z. B. die Zyklopen und Giganten der alten Fabelwelt, die Bruder- und Kindermörderinn Medea, der Satan, wie ihn Milton schildert, die Hexen in Shakespeare's Macbeth, Ezelino in Collin's Bianca dela Porta, Hildegunde in Werner's Attila u. d. g. Auch das Ungeheure kann

---

um zu gehen. Selbst die tiefe Dunkelheit der Nacht hat etwas Schauerliches an sich, wenn man auch keine Gespenster fürchtet. Daher kommt es einem schauerlich vor, wenn man des Nachts allein in den Straßen einer großen Stadt geht. Einsamkeit und Dunkelheit wirken hier gemeinschaftlich auf's Gemüth.

nur, so fern es mit dem Erhabenen verwandt ist, ein ästhetisches Wohlgefallen bewirken.

§. 44.

Tragisch ist, was nicht bloß Furcht und Mitleid, sondern auch Bewunderung der Kraft, die sich dadurch ankündigt, erregt. Es bezieht sich also jener Ausdruck nicht allein auf menschliche Leiden und Gebrechen, sondern auch auf die dem Menschen inwohnende Stärke, womit er sich über jene erheben und dagegen kämpfen kann. Das Tragische ist daher mit dem Erhabenen verwandt und gefällt auch bloß um dieser Beziehung willen. In ihm kann sich alles Uebrige, was mit dem Erhabenen verwandt ist (§. 37. bis 43.), zu einem Gesammteindrucke vereinigen. Auch verträgt es sich mit dem Empfindsamen oder Sentimentalen, weil dieß aus einer lebhafteren Empfänglichkeit des Gemüthes für starke Rührungen hervorgeht und selbige erregt, wenn nur die Empfindsamkeit nicht in eine süßliche und kraftlose Weinerlichkeit ausartet und dadurch zur leeren Empfindeley wird (§. 42. nebst Anm. 2.).

Anmerkung.

Das Tragische (τραγικον) hat zwar seinen Nahmen von der Tragödie (τραγωδια, welches Wort eigentlich einen Bocksgesang — von τραγος, der Bock, und ωδη, der Gesang, — d. h. ein Gedicht bedeutet, für welches der im poetischen Wettkampfe siegende Verfasser

als Preis einen Bock erhielt — nach Horat. ep. ad Piss. 220. Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum — welches Wort daher nicht mit τραγῳδία verwechſelt werden darf, indem dieſes von τρυγη, die Weinleſe, oder, τρυξ, der Moſt, auch die Hefen, abgeleitete Wort der urſprüngliche Nahme der Komödie, vielleicht auch der gemeinſchaftliche Nahme beyder Arten von Geſängen in ihrer urſprünglich rohen Geſtalt war — cf. Horat. ibid. 275 — 277.). Allein es kommt das Tragiſche nicht bloß in der Tragödie als einer beſonderen Art von poetiſch-dramatiſchen Kunſtwerken, worin es gleichſam das herrſchende Lebensprincip iſt, ſondern auch in epiſchen Gedichten, in Gemählden, Bildſäulen und anderen Kunſtwerken vor, und gehört folglich zu den allgemeinen äſthetiſchen Begriffen. So iſt der Bethlehemitiſche Kindermord vom Mahler, Laokoon's und ſeiner Söhne Kampf mit den Schlangen vom Bildner, oder beyde vom epiſchen Dichter dargeſtellt, im hohen Grade tragiſch, obgleich beyde Ereigniſſe für den dramatiſchen Dichter zur Darſtellung auf der Bühne wohl nicht geeignet ſeyn dürften. Man könnte und ſollte daher das Tragiſche überhaupt von dem Tragödiſchen unterſcheiden, welches das Tragiſche iſt, ſo fern es in einem poetiſch-dramatiſchen Kunſtwerke vorkommt, oder auf der Bühne mimiſch dargeſtellt wird *). Weil nun

*) Auch im Griechiſchen kommen beyde Wörter: τραγικον und τραγωδικον vor, ob ſie gleich nicht immer auf die angezeigte Weiſe unterſchieden werden. Es macht indeß ſchon Ariſtoteles (περι ποιητ. c. 6. §. 7. Opp. Vol. 5. ed. Bip.) die Bemerkung, daß

in der Tragödie die Handlung größten Theils einen traurigen Ausgang nimmt, oder wenigstens einzelne traurige Ereignisse herbeyführt (weßhalb man auch im Deutschen ein solches Kunstwerk ein Trauerspiel nennt), so hat sich in den Begriff des Tragischen die Vorstellung des Traurigen als Wesentliches oder Hauptmerkmahl gleichsam eingeschlichen, ohne doch bey genauerer Prüfung diese Würde behaupten zu können. Denn der traurige Ausgang allein oder einzelne traurige Ereignisse machen eine Handlung oder Begebenheit noch nicht zu einem tragischen Gegenstande; sonst müßte jede Unternehmung, die unglücklich abläuft, oder jede Krankheit, die sich mit dem Tode endet, etwas Tragisches seyn, und des Tragischen wäre dann so viel in der Natur und dem Menschenleben, daß man sich billig wundern müßte, warum es doch so wenig in der Kunst und besonders auf der Bühne gebe. Das Traurige ist daher nur ein untergeordnetes oder abgeleitetes Merkmahl im Begriffe des Tragischen. Von diesem hat schon Aristoteles in seiner Poetik (c. 7. §. 2. ed. Bip.) bemerkt, daß es Furcht und Mitleid zwar erregen, aber dieselben auch reinigen solle *). Furcht

die Epopöe mit der Tragödie in Ansehung des Inhalts oder des wesentlichen Charakters (des Epischen und Tragischen) viel Übereinstimmendes habe. Und in der That ist Homer's Erzählung vom letzten Kampfe Hektor's, der Schleifung seines Leichnams und der Auslieferung desselben an den unglücklichen Priamus, so wie Virgil's Schilderung des Untergangs von Troja und des Schicksals der Dido im höchsten Grade tragisch, obwohl nicht tragödisch.

*) Aristoteles spricht in der angeführten Stelle

und Mitleid werden nun erregt, theils durch menſchliche Gebrechen, zu welchen auch Verbrechen als Folgen der allgemeinen menſchlichen Gebrechlichkeit gehören, theils durch menſchliche Leiden, die entweder aus jenen Gebrechen (und Verbrechen), oder aus einer für uns oft unbegreiflichen und daher wunderbaren Verkettung der Begebenheiten in der Menſchenwelt — Schickſal genannt — hervorgehen *). Menſchliche Ge-

---

zwar nicht vom Tragiſchen überhaupt, ſondern von der Tragödie inſonderheit, die er erklärt für eine μιμησις πραξεως σπουδαιας και τελειας, μεγεθος εχουσης· ηδυσμενω λογω χωρις εκαστω των ειδων εν τοις μοριοις· δρωντων, και ου δι απαγγελιας· δι ελεου και φοβου περαινουσα την των τοιουτων παθηματων καθαρσιν, welches die Zweybrücker Ausgabe ſo überſetzt: Imitatio actionis seriae et perfectae, magnitudinem (idoneam) habentis; sermone condito separatim unicuique formae in partibus (diversis); agentium, nec per narrationem; per misericordiam et metum hujus modi affectuum purgationem efficiens. Man ſieht aber leicht ein, daß eigentlich nur die letzten (hier durchſchoſſenen) Worte den tragiſchen Charakter der Tragödie beſtimmen, mithin in ihnen der Begriff des Ariſtoteles vom Tragiſchen enthalten iſt. Das Übrige ſoll bloß den Unterſchied der Tragödie theils von der Komödie, theils von der Epopöe beſtimmen. Wir haben es aber hier bloß mit dem Tragiſchen überhaupt zu thun.

*) Unter dem Schickſale verſtehen wir hier nicht gerade das alte Fatum, die Eimarmene der griechiſchen Tragödie, einen unabänderlichen Götterbeſchluß, dem die Götter ſelbſt wie die Menſchen unterworfen ſind, und der den Verbrecher auch wider Willen

brechen und Leiden könnten aber an und für sich gar nicht gefallen, wenigstens nicht ästhetisch — denn wenn Haß und Rache dadurch befriedigt werden, so hat dieses Lustgefühl, wie die Schadenfreude überhaupt, nichts mit dem ästherischen Wohlgefallen gemein — nur wie fern sie Mittel sind, die dem menschlichen Geiste dennoch inwohnende Größe, wodurch er mit sich selbst und dem Schicksale kämpfen kann, auf eine anschauliche Weise darzustellen, mithin das Bewußtseyn der Erhabenheit menschlicher Natur rege zu machen — wodurch denn eben auch Furcht und Mitleid, als Folgen jener Gebrechen und Leiden, gereinigt, d. h. über das bloß Thierische zu wahrhaft menschlichen Empfindungen erhoben werden — nur in so fern sind menschliche Leiden und Gebrechen sammt allem, was damit als Ursache oder Wirkung in Verbindung tritt, etwas Tragisches, und, als solches, Object der Geschmackslust. Daher ist der Kampf einer großen Seele mit eigenen und fremden Leidenschaften und mit allen den Kräften, die sich als Hinderniße den Absichten des

---

zur That fortreißt, dennoch aber dafür ihn und die Seinigen auf das Härteste bestraft. Eine solche Vorstellung paßt so wenig in unseren Ideenkreis, das deren versuchte Wiedereinführung auf unsere Bühnen nichts weiter als eine sclavische und eben darum unglückliche und unkünstlerische Nachahmung der Griechen ist. Aber ein Schicksal als eine für uns oft unbegreifliche und daher wunderbare Verknüpfung glücklicher und unglücklicher Ereignisse im menschlichen Leben ist eine Idee, die in der Erfahrung tausendfache Bestätigung findet, und jedem Zeitalter, folglich auch unserer tragischen Bühne angemessen ist.

Kämpfenden entgegen setzen, es mag dieser im Kampfe untergehen oder obsiegen, die Handlung also einen für ihn unglücklichen oder glücklichen, und für theilnehmende Zuschauer traurigen oder erfreulichen Ausgang haben, ein wahrhaft tragischer Gegenstand *). Denn er erregt nicht bloß Furcht und Mitleid, sondern auch Bewunderung menschlicher Kräfte und läutert oder kräftigt vielmehr dadurch jene niederschlagenden Affecten, indem sie dem erhebenden Bewußtseyn menschlicher Größe untergeordnet werden und gleichsam zur Folie dienen. Es ist also vornähmlich das Intensiv- oder Dynamisch-Erhabene, mit welchem das Tragische verwandt ist. Es geht daher auch leicht mit allem dem Verbindungen ein, was bisher als mit dem Erhabenen verwandt dargestellt worden, z. B. dem Feyerlichen, Prächtigen, Wunderbaren u. s. w., obgleich die Art und Weise dieser Verbindung sich nicht durch Regeln bestimmen läßt, sondern dem Genie und Geschmacke des tragischen Künstlers überlassen werden muß **). Auch ist es schon vermöge seines Wesens rüh-

*) Daß man beym Tragischen doch immer an Unglück und Trauer denkt, kommt wohl daher, daß jeder Kampf gewaltiger Kräfte in gewisser Hinsicht zerstörend wirkt, und dabey immer etwas zu Grunde geht, was eines besseren Schicksals werth gewesen wäre. Ein tragisches Schauspiel läßt daher immer wehmüthige Gefühle in unserer Brust zurück, wie auch sein Ausgang beschaffen sey.

**) Shakespeare ist vielleicht derjenige unter allen tragischen Dichtern, der sich in der Verbindung des Tragischen mit dem Wunderbaren und Furchtbaren, und selbst dem Gräßlichen und Ungeheuern die mei-

rend (§. 42.). Der tragische Künstler braucht also diese Rührung gar nicht zu beabsichten, vielweniger darauf allein hinzuarbeiten, weil die Rührung aus dem Tragischen von selbst hervorgeht. Macht er diese zu seinem Hauptzwecke, so wird er sehr leicht in eine falsche (affectirte) und kraftlose (fade) Sentimentalität fallen, die eine Zeitlang in unsern Schauspielen eben so herrschend wie in unsern Romanen war und noch immer nicht ganz daraus verdrängt ist. Diese raubt aber als leere Empfindeley dem Tragischen den Charakter der Erhabenheit und vernichtet so im Tragischen selbst das Tragische. Die echte Empfindsamkeit hingegen muß mit dem Tragischen um so mehr verträglich seyn, da dieß vermöge seiner dynamischen Erhabenheit in jedem für starke Rührungen empfänglichen Gemüthe dergleichen hervorbringen muß. Denn jene Empfindsamkeit kann selbst aus der Tiefe eines starken Gemüths hervorgehen, während die Empfindeley in ihrer erbärmlichen Leerheit und Fadheit nichts anders als Folge eines ohnmächtigen und flachen Geistes, und wenn sie in einem Zeitalter herrschend wird, der sprechendste Beweis von der Asthenie desselben ist *).

---

sten Freyheiten erlaubt hat. Ob er hierbey überall so viel Geschmack als Genie bewiesen habe, ist eine Frage, an deren Verneinung wohl nur die blinden Verehrer des großen Mannes Anstoß nehmen dürften.

*) Eine treffende und schöne Apologie der echten Empfindsamkeit, die unsere neueren Poetiker aus Liebe zur Griechheit fast lieber ganz aus der Poesie verbannen mochten, findet sich in Jean Paul's Vorschule der Ästhetik, S. 695—705.

§. 45.

Dem Schönen und Erhabenen ist entgegen gesetzt das Häßliche und Niedrige. Jenes mißfällt wegen seiner widerlichen Form, indem es dadurch Einbildungskraft und Verstand auf eine ihrem ursprünglichen Verhältniß unangemessene, mithin unharmonische Weise beschäftigt; dieses mißfällt wegen seiner widerlichen Kleinheit, indem es dadurch die Vernunft in ihrer idealischen Thätigkeit beschränkt.

Anmerkung 1.

Was nicht schön ist, ist darum noch nicht häßlich. Jenes gefällt nur nicht, weil seine Form das Gemüth nicht interessirt, mithin gleichgültig läßt. Dieses hingegen mißfällt, weil seine Form das Gemüth auf eine disharmonische Weise beschäftigt, indem ein Widerstreben der Theile wahrgenommen wird, vermöge dessen keine Zusammenfassung derselben zu einem übereinstimmenden Ganzen möglich ist. Durch einen einzelnen widerstrebenden Theil kann also zwar die Schönheit eines Gegenstandes vermindert oder wohl gar aufgehoben werden, aber sie wird dadurch noch nicht in wirkliche Häßlichkeit verwandelt, wenn nicht etwa zugleich auch alle die übrigen Theile mittelst des einen Widerstrebenden in Disharmonie gerathen. Mit Recht sagt daher Lessing im Laokoon (Abschn. 23.): „Ein einziger unschicklicher Theil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfordert mehrere unschickliche Theile, die wir eben-

falls auf einmahl müssen übersehen können, wenn wir dabey das Gegentheil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt." — Da indessen die Schönheit ihre Grade hat (§. 32.), so hat sie auch die Häßlichkeit, und es lassen sich unendlich viele Abstufungen beyder denken, wodurch sie sich mehr oder weniger von einander entfernen. In der Mitte zwischen beyden würde dasjenige liegen, was weder schön noch häßlich wäre, mithin weder etwas Wohlgefälliges noch etwas Mißfälliges in seiner Form hätte *). Ein Maximum der Häßlichkeit aber, gleichsam ein Ideal derselben, läßt sich nicht als etwas Anschauliches und Darstellbares denken. Denn die Disharmonie der Theile geht ins Unendliche. Wie häßlich also auch ein Gegenstand seyn möge, so läßt er sich durch Vermehrung des Widerstreits seiner Theile immer noch häßlicher machen. Ein menschlicher Körper z. B. mag noch so sehr durch Verzerrung seiner Theile verunstaltet seyn; es läßt sich stets noch eine größere Verunstaltung durch Zusatz oder Wegnahme irgend eines Zugs oder Theils anbringen, ohne daß dadurch die Menschenform überhaupt aufgehoben würde. Die

*) Wenn jemand die sämmtlichen Bewohner eines Orts nach ihrer respectiven Schönheit und Häßlichkeit in Reih' und Glied stellte, so würde er von der unendlichen Abstufung beyder eine anschauliche Vorstellung erhalten, wiewohl er sich wegen der Anordnung in großer Verlegenheit befinden würde, da hier dieser, dort jener Theil schöner oder häßlicher als bey den übrigen Personen seyn würde. Und das mittelste Glied in der Reihe würd' er wohl gar nicht herausfinden können.

höchste Schönheit aber, in welcher schon alle Theile vollkommen harmoniren, würde durch irgend eine Art von Zusatz oder Wegnahme leiden, indem dadurch jene Harmonie gestört werden müßte. Also gibt es wohl ein Ideal der Schönheit (§. 23.), aber nicht der Häßlichkeit, wenn man den Ausdruck Ideal im strengen und eigentlichen Sinne nimmt; außerdem könnte man freylich auch schon einen sehr häßlichen Kerl (z. B. einen Thersites) ein Ideal der Häßlichkeit nennen.

Anmerkung 2.

Mit dem Niedrigen hat es dieselbe Bewandtniß. Was nicht erhaben ist, ist darum noch nicht niedrig. Denn es fehlt ihm bloß an überschwenglicher Größe, und dieser Mangel wird nicht nothwendig mit Mißfallen wahrgenommen; sonst müßten uns eine Menge von wohlgefälligen oder wenigstens gleichgültigen Dingen mißfallen, und das niedliche selbst (§. 35.) könnte kein Gegenstand des Wohlgefallens seyn. Aber das Niedrige ist etwas Mißfälliges. Als Gegentheil des Erhabenen muß nun freylich an ihm ein gewisser Mangel an Größe, mithin eine gewisse Kleinheit angetroffen werden. Da jedoch diese nicht an sich mißfällt, so muß es eine widerliche Kleinheit seyn, um welcher willen ein Gegenstand niedrig heißt. Die Kleinheit kann aber entweder aus Mangel an extensiver oder aus Mangel an intensiver Größe (§. 26.) entstehen. Der Mangel an jener kann nur widerlich seyn, so fern er zugleich mit einer gewissen Unförmlichkeit verbunden ist, durch welche die extensive Kleinheit sich als etwas Unzweckmäßiges ankündigt. Dieß ist z. B. der Fall bey einem Zwerge, wo die Kleinheit mit dem

Alter einen widerlichen Contrast bildet, und daher als etwas Unförmliches und Unzweckmäßiges erscheint, noch mehr aber bey einem kleinen verkrüppelten Körper, wo die Kleinheit selbst als Häßlichkeit erscheint und deßhalb um so mehr mißfällt *). Der Mangel an intensiver Größe aber ist widerlich, sofern sich dadurch ein inneres Unvermögen in einem Wesen ankündigt, von dem eine gewisse Energie in seiner Wirksamkeit gefordert wird. Dieß ist z. B. der Fall beym Schmeichler, Verläumder, Meuchler, und überhaupt bey allen denen, deren Gesinnung oder Denkart wir niedrig (auch niederträchtig, kleinlich und unedel) nennen, weil sie durch ihr Verhalten eine innere Kraftlosigkeit verrathen. Denn wenn sie Größe oder Stärke der Seele hätten, so würden sie nicht zu solchen Mitteln ihre Zuflucht nehmen, um etwas bey anderen zu gelten oder ihnen zu scha-

*) Da Zwerge nicht immer verkrüppelt und häßlich sind, und auch zuweilen lange Zeit ein jugendliches Ansehen behalten, so können sie alsdann als niedliche Gegenstände gefallen, wie oben bemerkt worden. Sobald aber das Alter sich bey ihnen durch Runzeln, Knochenstärke oder Dickleibigkeit ankündigt, wird ihre Kleinheit widerlich und ihr Anblick mißfällig, dieses Mißfallen auch nicht durch die Verwunderung über ein solches Naturspiel aufgehoben. Es ist also nicht die Kleinheit an sich, was den mißfälligen Eindruck macht — denn sonst müßte ein Kind, eine Statue im verjüngten Maße, ein Insect, ein kleiner Vogel, ein Strauch u. d. gl. auch mißfallen — sondern die größere oder geringere Unförmlichkeit und Unzweckmäßigkeit, welche aus dem Mangel an extensiver Größe hervorgeht.

den. Sie sind daher verächtlich, während wir dem Bösewichte, der mit großer Kraft seine Zwecke verfolgt, selbst beym größten Abscheu gegen diese Zwecke, eine gewisse Achtung nicht versagen können. Aber ein Ideal der Niedrigkeit kann es so wenig wie ein Ideal der Häßlichkeit geben, weil das Niedrige durch fortgesetzte Verminderung der (extensiven oder intensiven) Größe immer niedriger werden kann, eine absolute Verminderung aber eine solche seyn würde, die den Gegenstand zum Zero (= o) machte, mithin seine Wahrnehmbarkeit aufhöbe (Met. §. 79. und 80.).

§. 46.

Obgleich das Häßliche und Niedrige nicht unmittelbar oder an sich gefallen kann, vornähmlich wenn es zum Ekelhaften herabsinkt, so kann es dennoch unter solchen Verhältnissen und Beziehungen erscheinen, daß es indirect oder mittelbar ein Lustgefühl erregt, welches dem ästhetischen analog ist. Vorzüglich ist dieß der Fall, wenn es als lächerlich erscheint.

Anmerkung.

Da das Häßliche wegen seiner widerlichen Form und das Niedrige wegen seiner widerlichen Kleinheit mißfällt, so kann es, wenn es sich gleichsam in seiner ganzen Blöße zur Wahrnehmung darbiethet, unmöglich mit Wohlgefallen betrachtet werden. In dieser Blöße aber stellt es sich dar, wenn es entweder ohne alle Beymischung anderweiter Eigenschaften, die ästhetisch wohlgefällig sind und das Widerliche der

Häßlichkeit und Niedrigkeit verhüllen, oder wenn es als ekelhaft erscheint *). Der Ekel ist nähmlich eine körperliche Empfindung von solcher Unannehmlichkeit, daß sich der Körper selbst mit der größten Anstrengung und unwillkührlich davon zu befreyen sucht, wenn die Unannehmlichkeit einen gewissen Grad er-

*) Daß eine Verhüllung der Häßlichkeit und Niedrigkeit durch anderweite wohlgefällige Eigenschaften möglich sey, lehrt schon die Erfahrung. Es gibt häßliche Personen, die aber durch die Anmuth ihres Betragens ihre Häßlichkeit vergessen machen, und niedrige Personen, die ihre Niedrigkeit durch eine glänzende Außenseite zu übertünchen wissen. Es gibt aber auch Gegenstände, die auf der einen Seite ihre Häßlichkeit gleichsam frank und frey zur Schau tragen, und auf der anderen durch Ideenassotiation eine Art von Ekel und Abscheu erregen, z. B. ein Todtengerippe. Denn dieß ist, ästhetisch (nicht anatomisch) betrachtet, nicht nur an und für sich häßlich, sondern es erweckt auch leicht ekelhafte Vorstellungen von Verwesung, Fäulniß, Würmern und Gestank. Daher ist es durchaus kein Gegenstand für die schöne Kunst, so fern diese auf Darstellung des Schönen selbst ausgeht. Will sie also auch den Tod von einer schönen Seite darstellen, so muß sie alles Widerliche aus der Vorstellung zu entfernen suchen, und wird dann von selbst auf diejenige Darstellungsart fallen, welche der alten Kunst eigenthümlich war, nähmlich den Tod, als Bruder des Schlafs, unter dem Bilde eines Jünglings mit der umgekehrten Fackel darzustellen. S. Lessing's Abh. Wie die Alten den Tod gebildet (im 10. Thl. der verm. Schriften) vergl. mit Herder's Abh. über denselben Gegenstand (im 2. Bd. der zerstr. Blätter).

reicht hat. Ekelhaft ist also, was so widerlich ist, daß es im Gemüth ein jener Empfindung analoges Gefühl rege macht, so daß, wie man zu sagen pflegt, einem schlimm dabey wird. Das Ekelhafte kann folglich nicht wohlgefallen. Da indessen der Ekel in körperlicher Hinsicht von gewissen Modificationen der Organisation, die nicht überall gleich sind, und in geistiger von noch zufälligern, zuweilen aber sogar habitual gewordenen Associationen gewisser Vorstellungen abhängt, mithin etwas ganz Subjectives ist, so kann nicht nur das Ekelhafte verschiedene Grade haben, sondern auch etwas in der einen Beziehung ekelhaft seyn, was es in der andern nicht ist. Daher sind nicht bloß einzelne Menschen, sondern selbst ganze Völker und Zeitalter in Beurtheilung des Ekelhaften von einander höchst verschieden. Kultur, Sitten, Gewohnheit und Lebensart können diese Unterschiede bis zum äußersten Widerspiele treiben, so daß z. B. der Eine Spinnen als die feinsten Leckerbissen verschlingt, der Andere hingegen diesen Genuß ohne den höchsten Ekel kaum denken kann. Es ist folglich ein sehr falscher Schluß, wenn man annimmt, daß das, was uns gegenwärtig ekelhaft ist, auch einem frühern, rohern oder kräftigern Zeitalter so vorkommen mußte *). So viel ist in-

*) Mich dünkt, Lessing in der oben (§. 43. Anm.) angeführten Stelle, wo er das Gräßliche für ein ekelhaftes Schreckliche erklärt, ist in diesen Fehler verfallen. In den Beyspielen, die er zur Bestätigung seiner Erklärung anführt, kommen allerdings Züge vor, die für uns ekelhaft sind; aber daß sie es auch für die weniger verfeinerte, und daher auch weniger ekle Vorwelt waren, dürfte schwer zu erweisen seyn.

dessen gewiß, daß, wenn und wie fern das Häßliche und Niedrige als ekelhaft erscheint, es bloß einen mißfälligen Eindruck auf das Gemüth machen, mithin auch dessen Gebrauch in einer ästhetischen Darstellung von keinem gebildeten Geschmacke gebilligt werden kann *). Allein das Häßliche und Niedrige erregt

---

Wer weiß, ob alsdann die Dichter des Alterthums davon Gebrauch gemacht hätten!

*) Ein Kunstrichter in den Briefen die neueste Literatur betreffend (Thl. 5. S. 107.) sagt deßfalls: «Die Vorstellungen der Furcht, der Traurigkeit, des Schreckens, des Mitleids u. s. w. können nur Unlust erregen, in so weit wir das Übel für wirklich halten. Diese können also durch die Erinnerung, daß es ein künstlicher Betrug (Täuschung) sey, in angenehme Empfindungen aufgelöst werden. Die widrige Empfindung des Ekels aber erfolgt vermöge des Gesetzes der Einbildungskraft auf die bloße Vorstellung in der Seele, der Gegenstand mag für wirklich gehalten werden oder nicht. Was hilfts dem beleidigten Gemüthe also, wenn sich die Kunst der Nachahmung noch so sehr verräth? Seine Unlust entsprang nicht aus der Voraussetzung, daß das Übel wirklich sey, sondern aus der bloßen Vorstellung desselben, und diese ist wirklich da. Die Empfindungen des Ekels sind also allezeit Natur, niemahls Nachahmung.» — In diesen Bemerkungen liegt viel Wahres. Wir würden daher als Regel festsetzen, daß der Künstler keinen Gebrauch von demjenigen machen solle, wovon er voraussehen könne, daß es jeden körperlich und geistig wohlorganisirten Menschen anekeln werde. Haben große Künstler das Gegentheil gethan, um das Gräßliche oder auch das Lächerliche durch Beymischung des Ekelhaften noch gräßlicher

keineswegs schon an sich die Empfindung des Ekels, und es kann überdieß auf eine solche Weise dargestellt werden, daß es nicht in seiner ganzen Häßlichkeit und Niedrigkeit erscheint und dann indirect oder mittelbar ein Lustgefühl bewirkt. Es kann z. B. dem Schönen und Erhabenen zur Folie dienen, so daß es dieses durch den Contrast in ein glänzenderes Licht setzt, und dessen Eindruck auf das Gemüth verstärkt. Das Gemüth verweilt alsdann bey der Wahrnehmung des Häßlichen und Niedrigen nicht länger, als es gerade nöthig ist, um das Schöne und Erhabene in seiner ganzen Stärke zu fühlen. So der Homerische Thersites, der durch seine Häßlichkeit und Niedrigkeit an Körper und Geist gerade das Gegenstück eines Helden ist, und dadurch zur Verherrlichung der Homerischen Helden auch das Seinige redlich beyträgt, obwohl auf eigene Kosten.

---

und lächerlicher zu machen, so sind dieß Licenzen, die man wohl ihnen nachsehen, aber nicht zur allgemeinen Regel machen kann. Das Ekelhafte kann übrigens sowohl physisch als moralisch ekelhaft seyn. Von der letzten Art ist das Obscöne, welches entweder vom Schmutz (coenum — nach Anderen vom Gemeinen, κοινον) oder von der alten Bühne (scena — daher es auch obscenum geschrieben wird), die sich in dieser Hinsicht große Freyheiten erlaubte, seinen Nahmen hat. Einem wohlgesitteten Gemüthe müssen Äußerungen und Darstellungen, die sich auf den Geschlechtsgenuß beziehen und dabey ins Unsläthige oder Zotenartige fallen, nothwendig ekelhaft seyn. Denn sie zeigen eine unreine Phantasie. Und Unreinlichkeit im Moralischen ist eben so ekelhaft als im Physischen. In dieser Beziehung heißt das Häßliche auch garstig, indem es schmutzig-häßlich ist.

Hierzu kommt, daß es Darstellungsarten gibt, die schon an sich dem Gemüthe kein so klares und anschauliches Bild geben, als dieß bey anderen Darstellungsarten der Fall ist. Nahmentlich findet dieß statt bey der Dicht- und Redekunst in ihrem Verhältnisse zur Mahlerey und Bildnerey bey Darstellung des Äußeren oder Körperlichen. Jene können also in dieser Hinsicht vom Häßlichen und Niedrigen weit eher Gebrauch machen als diese, in deren Producten die Häßlichkeit und Niedrigkeit in ihrer ganzen sinnlichen Klarheit erscheinen würde. Daher sagt Lessing im Laokoon (Abschn. 23.) sehr richtig: „Weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam von der Seite ihrer Wirkung häßlich zu seyn aufhört, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er für sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns in Ermanglung rein angenehmer Empfindungen unterhalten muß." — Dasselbe gilt auch von der Niedrigkeit, die hier um so weniger vergessen werden darf, da sie oft mit der Häßlichkeit gepaart und diese als Symbol der innern Niedrigkeit, wie Schönheit als Symbol der Güte, betrachtet wird (§. 19. Anm.). Der häufigste und angemessenste Gebrauch aber, welcher vom Häßlichen und Niedrigen gemacht wird, um dadurch indirect ein Lustgefühl zu bewirken, ist die Darstellung desselben als eines lächerlichen Gegenstandes. Auch in dieser Hinsicht heißt es in der eben angeführten Stelle sehr wahr: „Homer macht den Thersites häßlich" — und niedrig zugleich — „um

ihn lächerlich zu machen. Er wird aber nicht durch seine bloße Häßlichkeit" — und Niedrigkeit — „lächerlich; .... die Übereinstimmung dieser Häßlichkeit mit seinem" — niedrigen — Charakter; der Widerspruch, den beyde mit der Idee machen, die er von seiner eigenen Wichtigkeit hegt; die unschädliche, ihm allein demüthigende Wirkung seines boshaften Geschwätzes: alles muß zugleich zu diesem Zwecke wirken." — Doch wir müssen erst das Lächerliche selbst etwas näher betrachten, um die Richtigkeit dieser Bemerkungen völlig einzusehen.

§. 47.

Lächerlich (ridiculum) überhaupt heißt alles, dessen Wahrnehmung zum Lachen oder wenigstens zum Lächeln reizt. Da dieser Reiz in der körperlichen Organisation und dem Verhältnisse des Geistigen im Menschen zum Körperlichen gegründet ist, so gehört die Untersuchung über die Natur des Lachens und des Lächerlichen in die Anthropologie (Fund. §. 132. Anm.). Zur ästhetischen Beurtheilung des Lächerlichen genügt die Erklärung, daß nur dasjenige lächerlich ist, worin eine gewisse Ungereimtheit liegt, deren überraschendes Wahrnehmen das Gemüth belustigt, wenn sie nicht so bedeutend ist, daß sie überwiegend unangenehme Gefühle erregen muß. Die Auffindung oder Hervorbringung und Darstellung des Lächerlichen setzt Laune, und diese Witz und Scharfsinn voraus. Das Launige, Witzige und Scharfsinnige, oder das Sinnreiche heißt daher auch

selbst lächerlich, so fern es zum Lachen reizt. Das Naive endlich, welches aus dem Contraste hervorgeht, den das Natürliche oft mit dem Conventionalen bildet, und dadurch ebenfalls zum Lachen reizt, kann auch als eine besondere Art des Lächerlichen betrachtet werden.

Anmerkung 1.

Das Lachen im allgemeinen Sinne, wo es auch das Lächeln (gleichsam ein halbes, mehr in sich gekehrtes Lachen) unter sich begreift, ist eine physisch kitzelnde Erschütterung, wobey entweder bloß die Gesichtsmuskeln (beym Lächeln) oder auch die Brust und der Unterleib (beym vollen Lachen) thätig sind. Die empirische Menschenkunde (Anthropologie) muß also aus der anthropologischen Somatologie und Psychologie die Gründe dieser Erscheinung aufsuchen; sie muß zeigen, warum gewisse Dinge, die der Geist wahrnimmt, im Körper einen solchen Kitzel bewirken, daß gewisse Theile desselben eine eigenthümliche (sichtbare oder auch hörbare) Bewegung machen. Um nun hier nicht in das Gebieth einer anderen Wissenschaft auszuschweifen, überlassen wir die Untersuchung über die physischen Gründe des Lachens dem Anthropologen und verweilen bloß bey dem ästhetischen Charakter des Lächerlichen, d. h. wir betrachten es bloß als Gegenstand des ästhetischen Wohlgefallens. In dieser Hinsicht ist die Erklärung, welche schon Aristoteles in seiner Poetik vom Lächerlichen gegeben, wenn man noch ein vom A nicht beachtetes Merkmahl hinzufügt und sie etwas bestimmter ausdrückt, völlig ausreichend und den Erklärungen anderer Ästhetiker bey weitem vorzuziehen, indem diese

Erklärungen immer nur auf eine gewisse Art des Lächerlichen aber nicht auf das Lächerliche überhaupt passen *). So sagt Kant in seiner Kritik der Urtheilskraft (S. 225. Aufl. 2.), das Lachen sey ein Affect aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in Nichts. Sonach würde lächerlich dasjenige seyn, was unsere gespannte Erwartung plötzlich in Nichts verwandelt. Diese Erklärung paßt wohl auf die dort angeführten Beyspiele recht gut; wenn wir aber ein Bild, wo Christus am Kreutze hangend und die römische Wache zu seinen Füßen Karte spielend und Tabak rauchend vorgestellt ist, lächerlich finden, wo ist da eine gespannte Erwartung plötzlich in Nichts aufgelöst? Die Ungereimtheit in der Zusammenstellung so verschiedenartiger und selbst der Zeit nach so weit getrennter Dinge ist es allein, was hier zum Lachen reitzt. Jean Paul in seiner Vorschule der Ästhetik (S. 140. ff.) verwirft daher diese Erklärung mit Recht, was er aber statt derselben gibt, ist um nichts besser. Er betrachtet nähmlich das Lächerliche als Gegensatz des Erhabenen—

*) Die Aristotelische Erklärung findet sich περι ποιητικης c. 6. §. 1. ed. Bip. und lautet so: Το γελοιον εστι ἁμαρτημα τι και αισχος ανωδυνον ου φθαρτικον· οιον ευθυς το γελοιον προσωπον αισχρον τι και διεστραμμενον ανευ οδυνης — oder nach der lateinischen Übersetzung: Ridiculum est error quidam et turpitudo doloris expers non exitialis; veluti statim ridicula facies est turpe quiddam ac distortum sine dolore. Der Sinn dieser Erklärung wird aus dem Folgenden erhellen.

daher sonderbar genug die Theorie des Erhabenen als ein untergeordneter oder vielmehr eingeschobener Theil von der Theorie des Lächerlichen in jener Vorschule abgehandelt wird — als ein unendlich Kleines (S. 143.) oder bestimmter als einen sinnlich angeschauten unendlichen Unverstand (S. 161.), mithin als ein Minimum, das dem Erhabenen als einem Maximum entgegen steht. Allein 1) ist der Gegensatz des Erhabenen nicht das Lächerliche, sondern das Niedrige (§. 45.), und dieses ist nicht an und für sich lächerlich, sondern wird es nur unter gewissen Bedingungen; 2) bedarf es gar keiner Anschauung eines unendlichen Unverstandes, um etwas lächerlich zu finden; ein sehr geringer Grad des Unverstandes (der Ungereimtheit) reicht oft dazu hin, und von der vollendeten Dummheit oder Verstandlosigkeit sagt J. P. selbst (S. 158.), daß sie schwer lächerlich werde, ob sie gleich nach seiner Erklärung im höchsten Grade lächerlich seyn müßte; 3) ist es nur eine Art des Lächerlichen, welche als Minimum dem Erhabenen als Maximum entgegen steht. Von dieser Art ist das vorige Beyspiel. Denn das Kartenspiel und Tabakrauchen kann als ein Minimum im Verhältnisse zur Erhabenheit der Gesinnung, die sich in der Aufopferung für Andere ausspricht, betrachtet werden. Auf ein Bild hingegen, wo wir die Griechen vor Troja oder die Römer von Jerusalem die Stadt mit Bomben und Granaten beschießen sehen, paßt diese Erklärung gar nicht, weil die Bekämpfung einer Stadt mit solchem Wurfgeschütze weder an sich noch im Verhältnisse zum Gebrauch einer anderen Art von Belagerungsmaschinen als Minimum und Gegensatz des Erhabenen be-

trachtet werden kann. Die Lächerlichkeit liegt hier bloß in einer anachroniſtiſchen Zuſammenſtellung ganz entfernter Dinge, mithin in einer gewiſſen Ungereimtheit, welche das allgemeine Merkmahl der Lächerlichkeit iſt, und in der Ariſtoteliſchen Erklärung mit Recht als ſolches aufgeführt wird. Denn die Worte ἁμαρτημα τι και αισχος (error quidam et turpitudo) beziehen ſich auf alles, was in irgend einer Hinſicht fehlerhaft und anſtößig iſt, und was man im Deutſchen am beſten mit dem allgemeinen Ausdruck ungereimt bezeichnen kann. Denn ungereimt iſt alles, was nicht zuſammen paßt oder gehört, es ſeyen Gedanken, Worte, Mienen, Handlungen u. ſ. w. Ariſtoteles will alſo ſagen, das Lächerliche ſey irgend etwas Ungereimtes, was aber nicht Schmerz oder Verderben nach ſich ziehe (ανωδυνον ου φθαρτικον.) Er führt demnach zwey Hauptmerkmahle an, wovon das Eine generiſch, das andere ſpecifiſch iſt (Log. §. 122.). Jenes iſt das Merkmahl der Ungereimtheit, ohne welche uns nie etwas lächerlich iſt *). Das Ungereimte kann aber von verſchiedener Art ſeyn. Es kann theils ſo offenbar ſeyn, daß es ſogleich in die Augen ſpringt, z. B. wenn ein Kind altklug thut, oder der furchtſame Sancho den Helden ſpielt — theils auf gewiſſe Weiſe verſteckt, ſo

*) Auch Kant ſagt in der vorhin angeführten Stelle, ehe er ſeine Erklärung vorbringt, daß in allem, was ein lebhaftes erſchütterndes Lachen erregen ſolle, etwas Widerſinniges ſeyn müſſe. Aber nicht alles Lachen iſt von der Art, ſondern es kann auch ein bloßes Lächeln ſeyn. In Beziehung auf dieſes iſt der Ausdruck widerſinnig zu ſtark. Denn nicht alles Ungereimte iſt gerade widerſinnig.

daß ein, wenn auch nur kurzes und flüchtiges, Nachdenken nöthig ist, es zu finden, z. B. bey der Frage wie lange der dreyßigjährige Krieg gedauert habe, oder wie der mit Gewalt aus der Flasche hervorsprudelnde Champagner in dieselbe hineingekommen sey. Gehört aber ein langes und angestrengtes Nachdenken dazu, so fällt die Lächerlichkeit weg aus einem nachher anzuführenden Grunde. Das Ungereimte kann ferner theils wirklich theils nur scheinbar seyn. Das erste ist der Fall beym Widersinnigen, das zweyte beym Paradoxen, wenn dieses nähmlich der eigentlichen Bedeutung des Worts zufolge in einem bloßen Verstoße gegen die angenommene Meinung oder Erwartung (παρα δοξαν) besteht. Hieraus erhellet zugleich, warum der Eine etwas lächerlich finden kann, was der Andere gar nicht so findet. Denn mancher sieht da Ungereimtheit, wo keine ist, oder sieht sie nicht, wo sie ist. Daher ist das Belachenswerthe (das objectiv Lächerliche) nicht immer auch wirklich (subjectiv) lächerlich. Auch kann zuweilen etwas in der einen Beziehung ungereimt seyn, was es in der anderen nicht ist. Je nachdem uns nun die eine oder andere Beziehung zuerst einfällt, wird es uns auch lächerlich vorkommen oder nicht. Wenn z. B. jener Kaufmann von einem seiner Söhne sagte: Der ist dumm, der soll studiren — so meinte er vielleicht nicht die absolute Dummheit, die den Sohn auch zum Studiren unfähig gemacht haben würde, sondern bloß die relative, den Mangel an jener speculirenden und raffinirenden Klugheit, die zu kaufmännischen Geschäften erforderlich ist, welcher Mangel dem Studium der Wissenschaften sogar förderlich seyn kann. Weil uns aber dis-

se Beziehung nicht sogleich einleuchtet, so scheint uns jener Ausspruch ungereimt und lächerlich. Die Ungereimtheit selbst kann übrigens liegen entweder in der Verknüpfung nicht zusammen gehöriger Dinge, z. B. wenn jemand im größten Staate auf der Gasse geht, aber die Nachtmütze noch auf dem Kopfe hat — oder in einem verkehrten Gebrauche der Dinge, z. B. wenn ein Affe seines Herrn Perücke aufsetzt — oder in einer verkehrten Ansicht von den Dingen, z. B. wenn Don Quixote die Windmühlen für Riesen oder ein paar Verrückte sich für Gott Vater und Sohn halten, welche Ungereimtheit dadurch noch lächerlicher wird, wenn sich ein Narr über den andern mokirt — oder in einer verkehrten Aufeinanderbeziehung der Dinge, z. B. wenn ein Verliebter den am Fenster stehenden Haubenkopf seiner Herzensdame im Vorbeygehen statt ihrer selbst mit ehrerbiethiger Zärtlichkeit grüßt — oder in einem Widerstreite der Handlungen mit dem Charakter, z. B. wenn ein gravitätisch einherschreitender Mann plötzlich stolpert und auf die Nase fällt — oder in einer Verbindung nicht zusammen gehöriger Gedanken, z. B. in dem Satze: Gleichwie der Löwe ein grimmiges Thier ist, also sollen wir auch in einem neuen Leben wandeln *) — oder in der

*) Der Aberglaube, der gewöhnlich Ursachen und Wirkungen auf diese ungereimte Art zusammen denkt — nach dem bekannten: Baculus stat in angulo, ergo pluet — erscheint eben darum vernünftigen Leuten lächerlich, und wird deßhalb auch gewöhnlich mit den Waffen des Spottes bekämpfet. Diese verlieren aber für den großen Haufen ihre Schärfe, weil er die Ungereimtheit noch nicht fühlt.

Bezeichnung der Gedanken durch unpassende Worte, z. B. wenn der travestirte Äneas sein geliebtes Weib mit den Worten ruft: Kreusa, Schatzkind, Rabenvieh, wo hat dich denn der Teufel! — oder in der Verbindung nicht zusammen gehöriger Worte und Wortformen, z. B. wenn ein Deutsch-Franzos im Reden beyde Sprachen immer unter einander mischt, oder ein Gelehrter beständig mit lateinischen Brocken um sich wirft — oder in einer gewissen Verdrehung der Worte, z. B. wenn jemand zu Soldaten, die sich als Helden im Trinken aber nicht im Schlagen bewiesen, sagt: Ihr habt euch mit Rum bedeckt, und in allen sogenannten Wortspielen, Calembourgs — u. s. w. Denn alle Quellen des Lächerlichen anzugeben ist unmöglich, da Zufall, Witz und Laune unerschöpflich in der Bewirkung des Lächerlichen sind. Da aber das Ungereimte nicht immer schon als solches lächerlich ist, so gehören noch einige Unterscheidungsmerkmahle dazu, welche die Bedingungen enthalten, unter denen das Ungereimte als lächerlich erscheint. Das erste dieser Merkmahle, welches auch in der Aristotelischen Erklärung enthalten und durch die Ausdrücke schmerzlos und nicht verderblich (ανωδυνον ου φθαρτικον) bezeichnet ist, besteht genauer bestimmt darin, daß durch das, was als lächerlich erscheinen soll, keine überwiegend unangenehmen Gefühle erregt werden dürfen, weil sonst keine Belustigung des Gemüths statt finden könnte. Wenn z. B. ein unter dem Fenster seiner Geliebten seufzender Liebhaber von ihr mit einer laugenhaften Flüssigkeit getauft wird, so findet er selbst diese ungereimte Beantwortung seiner Seufzer nichts weniger als lächerlich, weil sie für ihn gar zu kränkend ist;

aber Andere lachen darüber, weil ein abgewieſener Liebhaber wenig oder gar keine Theilnahme erregt. Wäre hingegen derſelbe von der Geliebten durch Herabwerfung eines Steins getödtet worden, ſo würde es wohl niemand lächerlich finden, weil das Mitgefühl dadurch zu unangenehm afficirt würde. Daher hebt ſelbſt der Gedanke an die Möglichkeit eines bedeutenden Unfalls die Lächerlichkeit einer Erſcheinung auf, ſobald er ſich mit einiger Lebhaftigkeit aufdringt. Das Fallen eines gravitätiſch einherſchreitenden Mannes findet man nur lächerlich, wenn er wieder aufſteht; bleibt er aber liegen, ſo wird natürlich der Gedanke rege, daß er bedeutend verletzt ſey, und wir eilen vielmehr, ihm zu helfen, als daß wir lachen ſollten. Darum findet auch niemand den Fall eines Kindes lächerlich; denn zu geſchweigen, daß hierin nichts Ungereimtes liegt, indem es jedermann natürlich findet, daß ein Kind aus Mangel an Vorſicht und Feſtigkeit im Gehen zuweilen ſtrauchelt, ſo erweckt auch die Hülfloſigkeit und Schwachheit des zarten Alters unſere Theilnahme zu lebhaft und fordert uns nur zu Mitleid und Hülfe auf. Da nun die ſympathetiſchen Gefühle der Menſchen ſo verſchieden in Anſehung ihres Gegenſtandes und ihrer Stärke ſind, ſo liegt auch hierin ein Grund der Verſchiedenheit im Urtheil über das Lächerliche, ſo daß, wo der Eine vor Rührung weint, dem Anderen die Thränen nur vor Lachen in die Augen treten. Indeſſen fehlt doch noch ein Merkmahl in der Ariſtoteliſchen Erklärung, um vollſtändig und auf alle Fälle zutreffend zu ſeyn. Denn eine ſchmerzloſe und nicht verderbliche Ungereimtheit wird uns dennoch nicht lächerlich vorkommen, wenn

sie nicht auf eine überraschende Weise wahrgenommen wird. Daher wurde vorhin bemerkt, daß, wenn die Ungereimtheit versteckt sey, kein langes und angestrengtes Nachdenken zur Auffindung derselben erforderlich seyn dürfe, indem alsdann die Überraschung und folglich auch die Lächerlichkeit wegfällt. Ebendeßhalb hören auch die lächerlichsten Anecdoten, weitschweifig erzählt oder zu oft wiederhohlt, auf, für uns lächerlich zu seyn *). Dieß ist endlich auch der Grund, warum die — in der Kantischen Erklärung als einziges Merkmahl des Lächerlichen aufgeführte — plötzliche Verwandlung einer gespannten Erwartung in Nichts uns zum Lachen reitzt. Denn wenn die Berge kreisen und nur ein ridiculus mus geboren wird, so fühlen wir die darin liegende Ungereimtheit bloß dann recht lebhaft und gleichsam erschütternd, wenn das Mäuschen recht plötzlich heraus springt. Wird hingegen unsere Erwartung ganz allmählig durch alle Zwischenräume

*) Die Ausgeburten der Mode sind oft im höchsten Grade lächerlich. Aber sie verlieren sehr bald diesen Charakter durch die bloße Gewohnheit. So ist's im Grunde auch lächerlich, daß wir uns mit Sie anreden; aber die Gewohnheit hat uns diese Anrede so geläufig gemacht, daß wir ihre Ungereimtheit gar nicht mehr fühlen, und sogar darauf als auf eine ordnungsmäßige Sache bestehen. Darum will auch Hr. Brandes das Du und Du nicht einmahl zwischen Ältern und Kindern dulden, und leitet aus dieser so alten, so natürlichen und so unschuldigen Form der Anrede Gott weiß was alles für Unheil ab, gleichsam als wenn die Beybehaltung einer ungereimten Sitte ein Palladium der Sittlichkeit wäre.

durchgeführt und abgespannt, so erwarten wir am Ende nichts mehr und können uns also auch nicht an der Ungereimtheit des Verhältnisses zwischen Erwartung und Erfolg belustigen. — Worin liegt denn nun aber der Grund des Lustgefühls bey Wahrnehmung des Lächerlichen? — Unstreitig in der plötzlichen Aufregung der Lebensgeister durch die schnelle Bemerkung des Ungereimten, welche zugleich mit einem Gefühle der Überlegenheit verknüpft ist. Dieß Gefühl ist nicht Hochmuth oder Schadenfreude, wie beym Hohngelächter, wo es eben in diese Affecten ausartet, sondern es ist das natürliche Selbstgefühl, daß in jedem Menschen, selbst dem Kinde, wirksam ist, nichts Immoralisches an sich hat, und, wenn es an einem Gegenstande Befriedigung findet, eine frohe Gemüthsstimmung veranlaßt. Daher schämen wir uns auch, wenn wir selbst Anderen lächerlich werden, weil unser Selbstgefühl dadurch gekränkt wird, und wenn wir dann etwa die Parthie ergreifen, über uns selbst mitzulachen, so suchen wir uns eben dadurch über jene Kränkung zu erheben, oder handeln nach der bekannten Klugheitsregel, zum schlechten Spiel gute Miene zu machen *). Das aber eine plötzliche Aufre-

*) Es gibt Menschen von so tief gesunkenem oder fast erstorbenem Selbstgefühle, daß sie eine Ehre darin suchen, Anderen zum Gelächter zu werden. Diese können sich freylich nicht schämen, wenn sie lächerlich werden. Es gibt aber auch Menschen von so lebhaftem und starkem Selbstgefühle, daß sie nichts mehr fürchten, als sich ridikül zu machen. Diese Furcht hat sogar Manchen, dem durch Vernunftgründe nicht beyzukommen war, von seinen Thorheiten geheilt. Die lachende oder lächerlich machende Satyre ist da-

gung der Lebensgeister (des Lebensgefühls durch das befriedigte Selbstgefühl) bey Wahrnehmung des Lächerlichen statt findet, scheint selbst daraus zu erhellen, daß jene innere Motion mit einer äußeren verknüpft ist, und das Lachen nicht bloß den Geist erheitert, sondern auch dem Körper zuträglich ist, ja Manchen (z. B. Erasmus) wohl gar von Krankheiten befreyet hat. Hieraus erhellet nun von selbst, warum das Häßliche und Niedrige, sobald es durch die Darstellung den Charakter der Lächerlichkeit annimmt, nicht den widrigen Eindruck auf das Gemüth macht, den es an und für sich betrachtet machen würde, und selbst ein Lustgefühl bewirkt (§. 46.). Es erscheint uns nähmlich dann auf eine überraschende Weise als eine unschädliche Ungereimtheit und gefällt so indirect als Ingrediens einer vermischten Empfindung.

Anmerkung 2.

Um etwas lächerlich zu finden, wird stets eine gewisse subjective Stimmung erfordert. Denn wer in tiefen Schmerz versunken ist, lacht über nichts. Auch gibt es Menschen, die von Natur so ernsthaft sind, daß sie wenig oder gar nicht lachen, wie die Alten vom Anaxagoras, Phocion, Marcus Grassus, Plinius dem ältern u. A. erzählen *). Auch aus die-

---

her ein wirksameres Besserungsmittel als die ernsthaft strafende, die oft mit ihrem steifen Amtsgesichte selbst lächerlich wird, besonders wenn sie übertreibt, was beym ridendo dicere verum nichts schadet.

*) Als völlige Widerspiele des Charakters in dieser Hinsicht nennen die Alten Heraklit und Demokrit, von denen der Eine über alles geweint, der Andere

sem Grunde ist das Belachenswerthe nicht immer lächerlich (Anm. 1.). Die natürliche Anlage zu jener Stimmung, in welcher man die Dinge lächerlich findet, und das Talent, sich beliebig darein zu versetzen, heißt Laune in guter Bedeutung. Denn es gibt auch eine Laune in böser Bedeutung, wo man alles übel deutet oder krumm nimmt, und dadurch sich selbst und Anderen zur Qual wird. Ein Mensch, der diese böse Laune (den Murrsinn — morositas) hat, heißt übelgelaunt, und wenn sie habitual worden, launisch (auch mürrisch). Die gute Laune aber (der Frohsinn — festivitas, gleichsam ein festlicher Sinn) ist das Talent, sich nach Gefallen in eine solche Disposition zu setzen, wo man die Sachen von einer lächerlichen Seite faßt, mithin in ihnen etwas Ungereimtes sieht, dessen Wahrnehmung und Darstellung uns selbst und Andere belustiget. Ein Mensch, der diese Laune hat, heißt gutgelaunt, und wenn sie habitual worden, launig *). Diese Laune setzt als noth-

über alles gelacht haben soll. Das Eine wäre so närrisch als das Andere — si fabula vera est.

*) Ist die Laune mit einer Vorliebe zum Sonderbaren, die daher auch am Ungereimten selbst, sobald es nur als sonderbar erscheint, unmittelbares Wohlgefallen findet, verbunden, so heißt sie auch Bizarrerie, und das Launige dieser Art, als Product derselben bizarr. Wenn dieses, wie gewöhnlich, einen leichten Anstrich des Närrischen hat, nennt man es auch barok. Doch werden beyde Ausdrücke oft als gleichgeltend gebraucht. Ein bizarrer oder baroker Geschmack ist also derjenige, welcher auf das Bizarre oder Baroke als ein unmittelbares Object des Wohlgefallens gerichtet ist.

wendige Bedingung einen höheren Grad des Witzes und Scharfsinns, oder das Vermögen voraus, Ähnlichkeiten und Unterschiede, die nicht jedermann in die Augen fallen, leicht zu bemerken und anschaulich darzustellen *). Dadurch können Dinge, die an sich gar nicht lächerlich sind, lächerlich werden, indem man ihnen mittelst einer witzigen Vergleichung oder einer sinnreichen Unterscheidung den Anstrich der Ungereimtheit gibt **). Wenn z. B. ein witziger Dichter den hinter einem Berggipfel aufsteigenden Mond die Nachtmütze des Berges nennt, oder ein sinnreicher Geistlicher dem, der ihm gegenüber an demselben Tische sitzend nach dem Unterschied eines Narren und eines Geistlichen fragt, antwortet, der Tisch, so entsteht das Lächerliche bloß aus einer Vergleichung und Unterscheidung, auf die so leicht kein Anderer

*) Alle Dinge sind einander in gewisser Hinsicht ähnlich (haben gewisse Qualitäten gemein), aber diese Ähnlichkeit ist oft durch weit größere Unähnlichkeit verborgen. Eben so sind alle Dinge einander in gewisser Hinsicht unähnlich (unterscheiden sich durch gewisse Qualitäten), aber diese Unähnlichkeit ist oft durch weit größere Ähnlichkeit versteckt. Dort wird also die Ähnlichkeit nur durch Witz, hier die Unähnlichkeit durch Scharfsinn, wenn sie in vorzüglichem Grade wirksam sind, gefunden. Denn beyde beurtheilen die Verhältnisse der Dinge (ihre theilweise Gleichheit und Ungleichheit), jener als judicium assimilativum, dieser als judicium discretivum. Beyde sind also eigentlich dasselbe Vermögen, ob es sich gleich auf verschiedene Art und in verschiedenem Grade äußert. Vergl. Log. §. 45. b. Anm.

**) Daraus folgt zugleich, daß das Lächerliche nicht als Probirstein des Wahren und Guten gebraucht wer-

gefallen wäre. Daher pflegt das Launige, Witzige und Sinnreiche, indem es durch Hervorbringung einer offenbaren oder versteckten, wirklichen oder scheinbaren Ungereimtheit Lachen oder wenigstens Lächeln erregt, auch selbst lächerlich genannt zu werden. Soll aber die Laune in ihren Äußerungen durchaus gefallen, so darf sie nicht als boshaft erscheinen; sonst entsteht der Verdacht, daß sie böse Laune sey. Sie erscheint aber als boshaft, wenn sie ohne Schonung und Rücksicht auch das Achtungs- und Liebenswürdige antastet und im Durch- oder Herunterziehen desselben sich selbst zu gefallen scheint. Dieß ist der Charakter der verspottenden Laune oder der Persifflage, welche erbittert und erkältet *). Dagegen kann die Laune auch im Gewande der Gutmüthigkeit erscheinen, und gefällt gerade so am meisten. Denn sie erregt eine gewisse sympathetische Theilnahme und bringt eine Art von Rührung hervor, die sonst dem

---

den kann, wie manche Spötter gemeint haben. Denn das Wahrste und das Beste kann von einem witzigen und sinnreichen Kopfe mit leichter Mühe lächerlich gemacht werden.

*) Der Witz soll nicht schneidend, sondern wo's etwa nöthig ist, nur stechend seyn, woraus das Pikante hervorgeht. Wenn der Witz dabey nicht angreifend, sondern vertheidigend zu Werke geht, um etwa den Vorwitz abzuführen und in seine Schranken zurückzuweisen, so verträgt er selbst eine schärfere Spitze zum tiefen Eindringen, indem das Wiedervergeltungsrecht den Gebrauch derselben rechtfertigt, wenigstens entschuldigt. Außerdem ist's hämisch, mit tiefen Wunden zu verletzen, ohne gereizt zu seyn.

Lächerlichen fremd ist. Dieß ist der Charakter der humoristischen Laune oder des Humors, welcher sänftigt und erwärmt. Von jener Seite zeigt sich die Laune in Voltaire's, von dieser in Sterne's (Yorik's) Schriften. Und auch unser Richter (Jean Paul) könnte in dieser Art der Darstellung als Muster gelten, wenn nicht oft sein Styl so geziert, sein Witz so gesucht, und seine Perioden so geschraubt und gedehnt wären, daß der Leser sich nicht selten angezogen und abgestoßen zugleich fühlt *).

*) Daß der letztgenannte Schriftsteller seine Fehler kennt, sieht man aus seinen Bekenntnissen in der Vorschule der Ästhetik, wiewohl er auch einige derselben, welche Schooßsünden zu seyn scheinen, besonders den gesuchten Witz, darin in Schutz nimmt, indem er meint, das Übermaß schade doch weniger als der Mangel. Sonderbar aber, wiewohl nicht unbegreiflich, ist's, daß gerade das, was dieser humoristische Schriftsteller in der eben angeführten Schrift (S. 178. ff.) vom Humor sagt, fast die dunkelste und verworrenste Parthie jenes Werkes ist. Schon der Hauptgedanke, daß der Humor nichts anders als ein umgekehrtes Erhabene sey, ist höchst unbestimmt. Aber der Verfasser bleibt sich hierin nicht einmahl treu; denn anderwärts erklärt er auch den Humor für das romantische Komische; und da er zugleich Schlegel'n zugibt, daß das Romantische nicht eine Gattung der Poesie, sondern diese selbst immer jenes seyn müsse, so würde der Humor auch das poetische Komische, mithin alles Komische in der Poesie humoristisch seyn, was er doch wieder läugnet. Dann gibt er dem Humor vier wesentliche Bestandtheile: Totalität, Idealität,

Anmerkung 3.

Das Naive iſt etymologiſch betrachtet nichts anders als das Natürliche, Ungekünſtelte oder Angeborne (nativum — z. B. sal nativus Plin. hist. nat. 31, 4. coma nativa Ovid. amor. 1, 14) und ſteht entgegen dem Gemachten, Künſtlichen oder Erworbenen (factitium, adscitum — z. B. sal factitius Plin. ibid. nativus lepor, non adscitus Corn. Nep. 25, 4.). Das Natürliche kann aber oft durch ſeinen Widerſtreit gegen die eingeführte, vom

---

Subjectivität und Sinnlichkeit. Von dieſen ſogenannten Beſtandtheilen iſt aber nur der dritte dem Humor als einer durchaus ſubjectiven Gemüthsſtimmung eigenthümlich, die Idealität und Sinnlichkeit hat er mit allem, was zur Kunſt und Poeſie gehört, gemein, und die Totalität kommt ihm gar nicht weſentlich zu, da der Humoriſt im Partikularen und ſelbſt im Individualen ſich oft nicht minder als im Totalen gefällt. Endlich wird noch vom epiſchen, dramatiſchen und lyriſchen Humor gehandelt, als wenn der Humor nicht immer derſelbe wäre, er mag in einer Dichtungsart vorkommen, in welcher er wolle. Auch wird gar kein unterſcheidendes Merkmahl dieſer drey Arten des Humors angegeben, und, was das ſeltſamſte iſt, vom epiſchen, dramatiſchen und lyriſchen Humor gehandelt, ehe noch ein Wort von der epiſchen, dramatiſchen und lyriſchen Poeſie überhaupt geſagt war. Wenn es aber auch wirklich drey ſolche Arten des Humors gäbe, ſo würde nicht die Äſthetik, ſondern die Poetik deren Unterſchiede zu beſtimmen haben. Aber an logiſche Ordnung und an Unterſcheidung der Poetik von der Äſthetik hat die Vorſchule zur Äſthetik faſt gar nicht gedacht.

Natürlichen häufig abweichende und dennoch uns wie zur anderen Natur gewordene Sitte den Schein der Ungereimtheit erhalten und dadurch lächerlich werden, in welchem Fall es vorzugsweise naiv heißt. Da es nun bey der Lächerlichkeit gar nicht darauf ankommt, ob die Ungereimtheit wirklich oder nur scheinbar ist (Anm. 1.), so kann das Naive in hohem Grade lächerlich seyn, wenn es vom Conventionalen auf eine sehr auffallende Art abweicht und wir durch dessen Wahrnehmung sehr überrascht werden. Die Naivität ist demnach nicht Natürlichkeit überhaupt, sondern sie besteht in einer solchen natürlichen Einfalt, welche der conventionalen Art zu denken und zu handeln entgegen ist, z. B. wenn ein Kind in Gesellschaft unbefangen von gewissen Naturbedürfnissen redet, worüber die Sitte Stillschweigen gebiethet, oder ein Mädchen seine Lust zu heirathen äußert, die es noch der Sitte verbergen sollte. Wegen dieses Widerstreits erscheint das Naive als etwas Unschickliches oder Ungereimtes, dessen überraschende Wahrnehmung Lachen oder wenigstens Lächeln erregt. Das Wohlgefallen am Naiven ist aber um so stärker, je weniger wir es einerseits erwarteten, und je mehr es andererseits auf eine gewisse kindliche Unschuld hindeutet, die sich nicht bloß vom lästigen Zwange der Convenienz, sondern auch von den Fehlern frey erhalten hat, die mit demselben verknüpft sind, indem die herrschenden Begriffe und Gewohnheiten sehr oft gegen das Wahre und Gute verstoßen. Darum gefällt uns auch die Naivität erwachsener Personen, wenn sie nicht bloß affectirt ist, und sich nicht als rohe Ungeschliffenheit oder gar als sittenlose Unverschämtheit ankündigt, noch mehr als

die Naivität der Kinder, weil wir an die natürliche Einfalt derselben schon gewöhnt sind, mithin von ihren naiven Äußerungen nicht so überrascht werden. Auch läßt sich hieraus begreifen, warum die Naivität etwas Liebenswürdiges und oft sogar etwas Rührendes an sich hat; denn indem wir uns der kindlichen Unschuld und natürlichen Einfalt, die aus gewissen Äußerungen hervorleuchtet, freuen, können wir nicht umhin, auch eine Art von Wehmuth zu empfinden, daß sich der Mensch von jener Unschuld und Einfalt durch die gesellige Cultur so weit entfernt hat. Daher macht auch der Humor (Anm. 2.) so gern vom Naiven Gebrauch. Das schamhafte Erröthen aber, welches naiven Äußerungen bey Erwachsenen oft zu folgen pflegt, ist eine natürliche Folge ihrer schon erlangten Bekanntschaft mit der herrschenden Sitte, und ihrer Besorgniß, durch den Verstoß dagegen einen Fehler gemacht zu haben, der sie in den Augen Anderer herabsetzen oder wenigstens lächerlich machen könnte. Das Selbstgefühl leidet also auch hier, wie überall, wo wir Andern lächerlich werden, eine Kränkung (Anm. 1.).

Anmerkung 4.

Wenn das Lächerliche als ein bloßes Spiel zur Erheiterung des Gemüths im Umgange mit Anderen oder zur Belebung der geselligen Unterhaltung gebraucht wird, so erscheint es als scherzhaft (jocosum — ludicrum). Denn der Scherz (jocus) als Spiel des Witzes und des Scharfsinns (lusus ingenii) ist ein Kind der (guten) Laune (Anm. 2.), dessen Bestimmung die Beförderung des geselligen Lebensgenusses ist. Gewöhnlich liegen dabey unschuldige Täuschungen

und Neckereyen oder andere unerwartete Wendungen in Gedanken, Worten und Handlungen zum Grunde, die eine gewisse Ungereimtheit auf eine unschädliche und überraschende Weise durchblicken lassen, und daher das Gemüth zu einer heitern oder auch wohl lustigen Fröhlichkeit stimmen (dulce est desipere in loco). Wird aber der Scherz zur Unzeit angebracht oder auf eine unschickliche (Geschmack, Sitte oder Ehre beleidigende) Weise, so heißt er Spaß (jocus intempestivus s. indecorus). Das Spaßhafte ist also auch scherzhaft, aber mehr oder minder unziemlich. Man kann folglich auch sagen, der Spaß sey ein unfeiner oder gemeiner Scherz. Da wir indessen im gewöhnlichen Umgange die Worte und selbst die Sachen nicht immer so genau nehmen, oft auch der Umstände und Verhältnisse wegen nicht können, so werden freylich Scherz und Spaß häufig verwechselt. Daß sie aber dennoch verschieden sind und zwar auf die angezeigte Art, erhellet auch daraus, daß der Spaßmacher (scurra) sich selbst verächtlich macht, indem er im Gemeinen zu leben und zu weben scheint, und die Spaßmacherey (scurrilitas) beleidigt, indem sie uns ins Gemeine mit hineinzuziehen scheint *). Wenn daher jemand mit Anderen Spaß treibt (sie zum Besten, eigentlich zum Schlechtesten, hat), so kann aus Spaß leicht Ernst oder noch mehr werden. Darum sagt man auch von dem, der überhaupt keinen Sinn für das Scherzhafte hat, er verstehe keinen Scherz, von dem

*) Es ist merkwürdig, daß im Deutschen Schimpf zuweilen für Spaß gesetzt wird, z. B. in der sprichwörtlichen Redensart: Im Schimpf und Ernst.

aber, der im Scherzen nur nicht mit sich spaßen läßt, er verstehe keinen Spaß — jenes als Tadel, dieses als Lob. Wenn jedoch beym Scherzen die Gemeinheit mehr verstellt oder angenommen als wirklich ist, indem man sich zu ihr herabläßt, um sie selbst als ein bloßes Spiel zu behandeln, so treibt man nur Possen, nicht Spaß. Die Posse ist also ein Scherz von bloß scheinbarer Gemeinheit oder Unfeinheit und heißt auch, so fern der Scherz auf einem lustigen, die Täuschung Anderer bezweckenden Einfalle beruht, ein Schwank oder Schnack. Eine Folge von Possen, die zusammen genommen eine ganze Handlung bilden, ist eine dramatische Posse (farce). Das Possenhafte ist also eine besondere Art des Scherzhaften, welche auch ein gebildetes Gemüth belustigen kann, indem es bey Hervorbringung oder Wahrnehmung desselben absichtlich über einer niederen Sphäre schwebt, um sich an dem Lächerlichen in derselben zu ergötzen, ohne doch in sie selbst zu versinken. Folglich darf auch die Kunst unter dieser Bedingung von dem Possenhaften in ihren Darstellungen Gebrauch machen, ohne Besorgniß, den Geschmack dadurch zu beleidigen *).

*) Vom Possenhaften ist das Possirliche noch zu unterscheiden. Bey jenem liegt eine gewisse Absicht zum Grunde, dieses aber findet unwillkührlich statt. So sind die Sprünge der Affen und besonders ihre Nachäffungen des Menschen, desgleichen die affenähnlichen Manieren der Kinder für uns possirlich, indem diese Wesen Possen zu treiben scheinen, ohne es selbst zu wissen. Nicht minder ist jene Äußerung Winkelmann's, daß bey angehender Jugend die Fähigkeit

§. 48.

Das Lächerliche (§. 47.) heißt auch komisch im weiteren Sinne. Im engeren aber ist komisch dasjenige, was auf eine witzige und sinnreiche Art so dargestellt ist, daß es als lächerlich erscheint (§. 47. Anm. 2.), und wenn sich diese Darstellung hauptsächlich auf menschliche Schwachheiten und Thorheiten bezieht, so geht daraus das Komische im engsten Sinne hervor. Je nachdem das Komische zu seiner Beurtheilung die höheren oder niederen Gemüthskräfte in Anspruch nimmt, heißt es

---

der Empfindung des Schönen sich melde, wie ein fliegendes Jucken in der Haut, dessen eigentlichen Ort man im Kratzen nicht treffen könne, possirlich. Denn ohne es selbst zu wollen, macht W. durch seine wunderliche und ans Gemeine gränzende Vergleichung die Empfindung des Schönen gleichsam zur Posse. S. die Abh. von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in Winkelmann's Werken herausg. von Fernow. B. 2. S. 388. — Fällt das Possenhafte wirklich ins Gemeine, so wird es platt, oder ins Fade, so wird es läppisch. Das Scherzhafte aber, wenn es sich dem Niedlichen vermählt, wird tändelnd (§. 35.). Beständiger Scherz deutet auf Leichtsinn, beständiger Ernst auf Tiefsinn oder — Dummheit. Das Scherzhafte spannt ab, das Ernsthafte an. Daher lieben ernste Gemüther den Scherz mehr als Erholung, denn an sich. Feind des Scherzes kann nur ein Unglücklicher oder ein Bösewicht seyn.

das Hoch- oder Niedrigkomische. Dieses heißt auch burlesk. Entsteht das Komische aus einer widersinnig scheinenden Zusammenstellung ganz heterogener Gegenstände, so heißt es grotteskkomisch oder schlechtweg grotesk. Entsteht es aber aus einer hyperbolischen Darstellung der Objecte, um sie im höchsten Grade lächerlich zu machen, so heißt es karikirt, und die Darstellung selbst eine Karikatur. Auch sind das Satyrischkomische und das Tragikomische als besondere Modificationen desselben zu bemerken.

Anmerkung 1.

Das Komische (κωμικον) hat zwar seinen Nahmen von der Komödie (κωμωδια, welches Wort ursprünglich entweder einen Dorfgesang — von κωμη, das Dorf — oder einen Festgesang — von κωμος, ein ländlicher Aufzug am Bachusfeste mit Gesang und Scherz — bedeutet, und wofür man auch τρυγωδια sagte §. 44. Anm.) *). Allein es gilt vom Komischen dasselbe, was

*) Aristoteles (περι ποιητικ. 4, 3. ed. Bip.) führt eine ganz andere Ableitung des Wortes Komödie an, nach welcher es von κωμωδος herkommt, und dieses keinen Dorf- oder Festsänger, sondern eine Art von Landstreicher bedeutet. Seine Worte sind: Ὡς κωμωδους ουκ απο του κωμαζειν λεχθεντας, αλλα τη κατα κωμας πλανη, ατιμαζομενους εκ του αξεως. Man kann indessen annehmen, daß solche aus der Stadt verwiesene und auf dem Lande herumirrende Personen an den ländlichen Aufzü-

in der eben angeführten Stelle vom Tragischen bemerkt worden, daß es nähmlich nicht bloß in der Komödie, sondern auch in anderen Gedichten und Kunstwerken vorkomme, mithin zu den allgemeinen ästhetischen Begriffen gehöre, und vom Komödischen (κωμῳδικον) eigentlich unterschieden werden sollte. Es hat aber die Bestimmung dieses Begriffs fast noch größere Schwierigkeiten als die des Tragischen, weil man den Ausdruck komisch in so verschiedenen Bedeutungen braucht. So viel ist gewiß, daß das Komische aus dem Lächerlichen hervorgeht, oder das Lächerliche den Grundzug im Komischen ausmacht. Daher werden auch beyde Ausdrücke oft gleichgeltend gebraucht; und dieß ist die weitere Bedeutung des Worts, in welcher man z. B. statt lächerlicher Mensch, komischer Mensch sagt. Allein nicht alles Komische kann auch lächerlich genannt werden, z. B. komische Romane, komische Epopöen, komische Dramen, denen man dadurch, daß man sie lächerlich nannte, eine Art von Vorwurf machen würde. Es muß also der Ausdruck komisch noch in anderer Bedeutung genommen werden. Man braucht ihn nähmlich vorzüglich von einer solchen witzigen und sinnreichen Darstellung der Sachen, wodurch sie den Charakter der Lächerlichkeit annehmen; und da menschliche Schwachheiten und Thorheiten, ob sie gleich an sich mehr tadelns- und beklagenswerth sind, dennoch auch von Seiten ihrer Ungereimtheit Stoff genug zum Lachen geben, und durch Hervorhebung dieser Ansicht

---

gen und Gesängen bey den Bacchusfesten Theil nahmen, und nur in so fern κωμῳδοι hießen.

mittelſt jener Darſtellungsart in ſehr hohem Grade lächerlich werden können, ſo wird das Komiſche im engſten Sinne lediglich in dieſer Bedeutung genommen, in welcher es auch den Grundſtoff der Komödie oder des Luſtſpiels als einer beſonderen Art des Drama's ausmacht *). So iſt die Berathſchlagung der Vögel beym Ariſtophanes komiſch, indem darin die Schwachheiten und Thorheiten der Menſchen in ihrem bürgerlichen Verkehr auf eine witzige und ſinnreiche Art als lächerlich dargeſtellt ſind; eben ſo der Charakter des Geitzigen beym Moliere, der kleinſtädtiſche Ton in dem bekannten Luſtſpiele Kotzebue's. Durch

*) Dieſer Begriff vom Komiſchen liegt auch der Ariſtoteliſchen Erklärung von der Komödie zum Grunde. Er ſagt nähmlich (περι ποιητ. 6, 1. ed. Bip.): Ἡ δε κωμῳδια εστι μιμησις φαυλοτερων μεν, ου μεντοι κατα πασαν κακιαν, αλλα του αισχρου, ου εστι το γελοιον μοριον. Sie ſtellt das Schlechtere (φαυλοτερον) dar, aber nicht als böſe überhaupt (κακον), ſondern als unanſtändige (αισχρον) und vornehmlich als lächerlich (γελοιον). Vergl. §. 47. Anm. 1. wo bereits die Ariſtoteliſche Erklärung vom Lächerlichen angeführt iſt, die im Grundtexte hier folgt — Jean Paul meint (in der Vorſchule der Äſthetik S. 173.), das Komiſche beſtehe bloß im Contraſtirenden Endlichen mit dem Endlichen. Dann müßte aber ein weißes und ſchwarzes Stück Papier neben einander gelegt ebenfalls komiſch ſeyn. Anderwärts (Seite 190.) ſagt er aber auch, es beſtehe im verwechſelnden Contraſte der ſubjectiven und objectiven Maxime. Was iſt es denn nun eigentlich? — Solche Erklärungen geben allenfalls ein Beyſpiel, aber keinen Begriff vom Komiſchen.

Übertragung wird sodann der Ausdruck komisch auch auf dasjenige bezogen, was eine solche Darstellung enthält, z. B. ein komisches Gedicht, ein komischer Tanz, ein komisches Gemählde, eine komische Oper*); so wie das Vermögen einer solchen Darstellung, wie fern es sich in wirklichen Producten auf eine energische Weise äußert, die komische Kraft (vis comica) heißt.

Anmerkung 2.

Das komische überhaupt ist einer sehr verschiedenen Behandlungsart fähig, und bekommt in Beziehung darauf auch verschiedene Nahmen. Ist es von der edleren oder feineren Art, so daß zu dessen Beurtheilung höhere Geisteskräfte oder wenigstens eine höhere Geistesbildung erfordert wird, so heißt es hochkomisch, ist es aber von derberem Gepräge, so daß es mehr in die Sinne fällt und dessen Kraft auch bey einem niederen Culturgrade dem Gemüthe fühlbar wird, so heißt

*) In der komischen Oper nimmt oft selbst die Musik einen komischen Charakter an. Daß es aber auch eine an und für sich komische Musik geben könne, sucht Reichard in seinem Kunstmagazine (St. 3. S. 158.) durch folgende Erzählung zu beweisen: In einem öffentlichen Conzerte, das Lolli gab, waren auch Kinder zugegen; diese lachten in einem komischen Conzertsatze so herzlich und anhaltend, daß man die starke Wirkung der häufigen komischen Accente und Sprünge gar nicht verkennen konnte. Lolli ist hierin der erste gewesen, der uns gezeigt hat, daß die Instrumentalmusik an und für sich des höchsten komischen Ausdrucks fähig sey."

es niedrigkomisch *). Das Burleske (von burla, Posse, Schwank) ist daher nichts anderes als das Niedrigkomische, besonders so fern es sich in Possen zeigt, mithin das Possenhafte (§. 47. Anm. 4.). Die Harlekinaden, die sonst auf den Theatern herrschend waren, nachher aber mit einer gewissen vornehmen Miene bespöttelt und dem gemeinen Volke als Belustigung überlassen wurden, gehören vorzüglich zu dieser Gattung des Komischen. Da nun nach dem Vorigen der Geschmack auch hierbey seine Rechnung finden kann, und da eine möglichst vielseitige Cultur des Geschmackes sehr wünschenswerth ist, überdieß auch das Niedrigkomische dem Witze ganz eigenthümliche Veranlassungen, sich im reichsten Maße zu ergießen, und gleichsam einen freyern Spielraum gewährt: so würde es unrecht seyn, dasselbe vom Gebieth der schönen Kunst ausschließen zu wollen, wenn

*) Wenn man, wie zuweilen geschieht, unter dem Hochkomischen das sehr Komische versteht, so kann auch das Niedrigkomische hoch — d. h. in hohem Grade — komisch seyn. Man sollte jedoch, um Verwirrung der Begriffe zu vermeiden, den Ausdruck hochkomisch nie in jener Bedeutung nehmen. Die Gränzlinien aber zwischen diesen beyden Arten des Komischen genau zu ziehen, dürfte wohl unmöglich seyn; auch gibt es komische Producte in Menge, wo beyde Arten des Komischen sich gleichsam in einander verlaufen. Und wer möchte behaupten oder beweisen, daß dieß schlechthin fehlerhaft sey! Die Freunde des Aristophanes wenigstens werden es nicht zugeben. Daher nehmen auch manche Ästhetiker noch ein mittleres Komische an.

es gleich nicht den obersten Platz auf demselben behaupten kann. Auch ist es gar nicht nothwendig, daß die niedrigkomische Muse in das physisch und moralisch Ekelhafte, oder, wie es Bouterweck in seiner Ästhetik (S. 62.) nennt, den ästhetischen Kynism versinke; denn dieser beleidigt freylich, er mag im Gewande natürlicher Rohheit oder verfeinerter Lüsternheit oder gar mystisch-religiöser Keckheit erscheinen, das Gefühl eines gebildeten Gemüths zu sehr, als daß er auf allgemeinen Beyfall Anspruch machen dürfte. — Das Komische kann aber auch dadurch entstehen, daß Dinge zusammen gestellt und unmittelbar verknüpft werden, die wegen ihrer Heterogeneität ganz unvereinbar scheinen, z. B. Figuren von Menschen und Thieren mit Blumen und Laubwerk so verflochten, daß Thier- und Pflanzenreich sich gleichsam in Eins verwachsen darstellen. Dann heißt es grotteskkomisch oder schlechtweg grotteskk (von grotta, Höhle, Grotte) *); karikirt aber (von cari-

*). Weil man nähmlich Mahlereyen dieser Art zuerst in alten Grotten unter den Ruinen der Bäder des Titus zu Rom und nachher auch anderwärts antraf. S. Bartoli et Bellori picturae antiquae cryptarum Romanarum et sepulcri Nasonum. Rom. 1738. fol. Hier heißt es unter andern in der Einleitung: «In palatio Farnesiano Romae cernitur elegantissima pictura, ex villa Adriani eo translata, quae encarpis adornata est, exhibens larvam et duos pueros, nec non dimidiam Nympham et dimidium equum, ex umbra frondium arborumque prodeuntes, quas figuras Vitruvius (7, 5.) vocat monstra et dimidiata sigilla, et Itali Grottesche.» — Pignorius (in Mensa Isia-

care, beladen, überladen, übertreiben) heißt das Komiſche, wenn die Objecte, beſonders dasjenige, was an ihnen häßlich und niedrig iſt, auf eine ſo hyperboliſche Art dargeſtellt werden, daß dadurch gleichſam ein verkehrtes Ideal entſteht. Beyderley Arten von Darſtellungen, und beſonders die letzte, können nicht bloß in der Mahlerey, ſondern auch in der Poe-

---

ca etc. pag. 13. ed Fris.) leitet dieſe Darſtellungsart von den Ägyptiern ab, «quorum studium in id magis incumbebat, ut picturas miras exprimerent, quam ut venustatem affectarent. — Et hinc primum manasse censeo picturas illas, quas Vitruvius tantopere exagitat, quasque nostri in cryptis Romae inventas Grottesche appellarunt et avide arripuerunt." — Manche haben die Grotteſken der Alten ſogar für eine Art Hieroglyphen gehalten, Andere dagegen den ägyptiſchen Urſprung derſelben gänzlich abgeläugnet. Auch hierüber, wie über ſo viele andere Puncte des kunſtgeſchichtlichen Studiums wird ſich ſchwerlich etwas Gewiſſes ausmachen laſſen. Der Tadel Vitruv's, worauf ſich die beyden eben angeführten Stellen beziehen, betrifft wohl mehr den Mißbrauch, den man zu ſeiner Zeit mit den Grotteſken in geſchmackloſer Verzierung der Gebäude trieb. Denn am rechten Orte gebraucht thun ſie keine üble Wirkung. Vergl. Über den Gebrauch der Grotteſken und (der damit verwandten) Arabeſken Leipzig. 1790. 8. und Fiorillo's Schrift über die Grotteske. Göttingen. 1791. 8. Daß ſelbſt Raphael viel Geſchmack an dieſer Art Mahlerey fand, und in ſein Zeitalter, zum Theil ſelbſt durch ihn, die neuere Verbreitung dieſes Geſchmackes fällt, iſt bekannt. S. Fiorillo's Geſch. der zeichnenden Künſte. B. 1. S. 93.

sie, Mimik u. s. w. vorkommen *). Was ist aber das eigentliche Object des Wohlgefallens in solchen Darstellungen? — Unstreitig das freye Spiel der Phantasie, die auch in widerstreitende Combinationen, Verzerrungen u. d. g. einen gewissen Zusammenhang und charakteristischen Ausdruck zu bringen weiß, nebst der Überraschung, die gewöhnlich mit der Wahrnehmung dieser theils wirklichen theils auch nur scheinbaren Ungereimtheit verknüpft ist. Daß aber auch hier die goldene Regel des Horaz: Est modus etc. vorzüglich zu beachten sey, ist gewiß **); sonst kommen Pro-

*) Karikaturen in komischen Dramen und Balleten sind nichts Ungewöhnliches, und was ist der edle, scharfsinnige und berühmte Ritter von La Mancha anders als eine poetische Karikatur? — Auch gibt es eine besondere Art von Tänzen, welche grottesk genannt werden, und zur Gattung der komischen Tänze gehören, wiewohl sie Sulzer's Theorie (im Art. Tanz) als eine von den komischen Tänzen verschiedene Classe aufführt.

**) Die neuern Karikaturisten scheinen sich freylich nicht mehr an diese altväterische Regel zu kehren. Sie können die Verzerrungen und Disproportionen gar nicht arg genug machen; und was den Ausdruck betrifft, so bedarf es dessen auf Gemählden nicht, wo den Leuten Zettel aus dem Munde hangen, auf denen hinlänglich ausgedrückt ist, was sich der Mahler dachte. Auch ist es hierbey gar nicht auf die Kunst, sondern bloß auf die Gunst abgesehen, nähmlich die, in welcher die Partey steht, deren Gegner man durch die Karikatur prostituiren will. Bey den politischen Karikaturen wenigstens ist dieß gewöhnlich der Fall. Daher bleibt selbst Gilray weit hinter Hogarth zurück.

ducte heraus, wie ſie derſelbe Dichter im Anfange ſeiner (ſogenannten) Poetik beſchreibt:

Wofern ein Mahler einen Venuskopf
Auf einen Pferdhals ſetzte, ſchmückte drauf
Den Leib mit Gliedern von verſchiedenen Thieren
Und bunten Federn aus, und ließe
Das ſchöne Weib von oben ſich zuletzt
In einen grauſenhaften Fiſch verlieren, würdet ihr
Bey dieſem Anblick wohl das Lachen halten?

Nähmlich das Lachen würde bey ſolchen Producten nicht auf das Object, ſondern auf den Künſtler gehen.

Anmerkung 3.

Das Komiſche im engſten Sinne (Anm. 1.) hat zum Zweck entweder die bloße Beluſtigung, und dann heißt es ſchlechthin komiſch, oder außerdem noch einen moraliſchen Zweck, und dann heißt es ſatyriſch komiſch. Die Satyre als ſolche und im heutigen Sinne des Wortes *) hat nähmlich den Zweck, zu

*) Die Satyre hat ihren Nahmen vielleicht auch von einem dramatiſchen Kunſtwerke empfangen, welches die Griechen Σατυρος nannten, weil in demſelben urſprünglich Satyrn, die bekannten Gefährten des Bacchus — jenes Gottes, dem das ganze griechiſche Theater ſeine Entſtehung verdankte — die Hauptrollen ſpielten, wovon uns jedoch bloß im Kyklops des Euripides noch ein Beyſpiel übrig iſt. S. Eichſtädt de dramate satyrico. Vielleicht aber hat die Satyre Nahmen und Geſtalt erſt von den Römern erhalten. Wenigſtens ſagt Quinctilian (Inst. orat. 10, 1.): „Satira quidem tota nostra est," welchem hierin auch der Grammatiker Diomedes und viele Neuere, als Caſaubon, Scaliger u. A. folgen, indem ſie meinen, die Satyre ſey eine Erfindung der Römer, und man ſolle auch

bessern — ob sie ihn erreicht und wie sich das mit der Kunst verträgt, geht uns hier nichts an — und sucht deßhalb die menschlichen Fehler entweder von ihrer thörichten, mithin ungereimten Seite aufzufassen, um sie dadurch als lächerlich — oder von ihrer immoralischen, mithin verabscheuungswürdigen Seite, um sie als strafbar darzustellen. Daher die Eintheilung der Satyre in die lachende oder spielende und die ernste, strenge oder strafende. Die erste ist satyrischkomisch oder, wenn man lieber will, komischsatyrisch; denn sie stellt die menschlichen Fehler auf eine witzige und sinnreiche Art so dar, daß sie als lächerlich erscheinen, um davon abzuschrecken; sie züchtiget also unsere Schwachheiten und Thorheiten mit ihrer Geißel gleichsam nur aus Scherz und zum Vergnügen, ob sie gleich noch einen anderweiten Zweck

---

nicht Satyra, sondern Satira oder Satura schreiben. Die Römer verbanden aber mit dem Worte nicht zu allen Zeiten einerley Begriff, wie man aus folgender Äußerung des eben genannten Grammatikers sieht: «Satira est carmen apud Romanos, non quidem apud Graecos, maledicum et ad carpenda hominum vitia, archaeae comoediae caractere compositum, quale scripserunt Lucilius et Horatius et Persius. Sed olim carmen, quod ex variis poematibus constabat, satira dicebatur, quale scripserunt Pacuvius et Ennius." S. Dryden vom Ursprung und Fortgang der Satyre (im 5. Th. der vermischten Schriften zur Beförderung der sch. Wissenschaften u. fr. Künste). Gegenwärtig wird das Wort Satyre gewöhnlich im spätern römischen Sinne genommen. So auch hier.

im Auge hat. Das Satyrischkomische überhaupt ist aber von weit größerem Umfange, als die schlechtweg sogenannte Satyre, von welcher die Poetik das Weitere zu sagen hat. Denn jenes kann auch in epischen und dramatischen Werken, ja selbst in Mahlereyen und Tänzen vorkommen. So sind Hogarth's Karikaturen größten Theils satyrischkomisch, und die Lustspiele des Aristophanes, so wie Zacharia's Renomist und Scarron's bekannter Roman sind es nicht minder. Mithin gehört das Satyrischkomische als eine besondere Modification des Komischen überhaupt allerdings mit zu den allgemeinen ästhetischen Begriffen.

Anmerkung 4.

Was endlich das Tragikomische anlangt, so deutet schon der Nahme selbst auf eine Verbindung des Tragischen und Komischen hin *). Es läßt sich aber

*) Die Griechen nannten ihr Satyrspiel oder satyrisches Drama auch κωμωδοτραγωδια, weil dessen Fabel ebenfalls eine Mischung des Komischen und Tragischen enthielt. Wenn nähmlich ihre dramatischen Dichter bey den Bacchusfesten sich in theatralische Wettkämpfe einließen, so lieferte jeder von ihnen gewöhnlich drey reine Tragödien (daher τριλογια), nebst einer Komödotragödie (daher τετραλογια), mit welcher sich die ganze theatralische Vorstellung schloß. Statt tragikomisch könnte man also auch komitragisch, oder nach alter Art komödotragisch, so wie nach der Analogie dieses Ausdrucks tragödokomisch sagen. Wollte man aber die Worte streng nehmen, so müßte das Komische tragikomisch heißen, wenn ihm das Tragische, und das Tragische komitragisch, wenn ihm das Komische als bloßer Zusatz beygemischt wäre. Sonach

eine solche Verbindung entweder als ein bloßer Wechsel des Tragischen und Komischen, oder als eine wirkliche Aufnahme des Tragischen ins Komische denken. Beym bloßen Wechsel behält jedes seinen eigenthümlichen Charakter und es wird nur, gleichsam zur Erhohlung des Gemüths von der mit Wahrnehmung des Tragischen verbundenen Anstrengung, demselben etwas Komisches beygemischt oder zugesetzt. So wechseln zuweilen in Shakspeare's Trauerspielen komische Auftritte mit tragischen ab, und so können auch kleine Lustspiele als Vor- oder Nachspiele, zugleich mit Trauerspielen gegeben werden *). Man hat zwar diese Art der Verbindung des Tragischen und Komischen zuweilen hart getadelt, weil beydes unverträglich sey, indem es durch gegenseitige Zerstörung der Gemüthsstimmung und Täuschung gleichsam sich selbst vernichte. Allein die Erfahrung lehrt, daß dergleichen Verbindung nicht nothwendig mißfalle,

---

könnt' es in Beziehung auf's Theater sowohl Tragödokomödien, als Komödotragödien geben.

*) Wallenstein's Lager ist eigentlich nichts anders als ein lustiges Vorspiel zu den nachfolgenden Trauerspielen, und die abgesonderte Aufführung desselben, so wie der beyden übrigen Stücke, Piccolomini und Wallenstein's Tod, geschieht bey uns zum Theil aus Noth, weil wir im Theater nicht so lange verweilen können und wollen, wie die Alten, die, nachdem sie an Einem Tage drey Trauerspiele geschaut hatten, noch immer Lust behielten, eine Komödotragödie als Nachspiel aufführen zu sehen. — Komische Ballets werden zuweilen selbst als Zwischenspiele mit tragischen Stücken vermischt.

und wenn im menſchlichen Leben Tragiſches und Komiſches oft genug wechſeln, warum ſoll ein ſolcher Wechſel im Gebiethe der Kunſt verbothen ſeyn? Auch erhält das Tragiſche durch dieſen Wechſel oft ſogar ein erhöhtes Intereſſe, und die Täuſchung, die doch kein wirklicher Betrug, ſondern nur innige Theilnahme oder lebhaftes Intereſſe am Dargeſtellten ſeyn ſoll, wird dadurch keinesweges aufgehoben. So viel iſt indeß gewiß, daß eine ſolche Verbindung des Tragiſchen und Komiſchen Vorſicht und Geſchicklichkeit von Seiten des Künſtlers erfordere, damit er nicht ſeinem eigenen Zweck entgegen wirke. — Eine ganz andere Art der Verbindung aber iſt die zweyte, wo das Tragiſche in das Komiſche wirklich aufgenommen wird, wodurch das eigentliche Tragikomiſche entſteht. Die komiſche Laune eignet ſich alsdann das Tragiſche an und verwandelt es gleichſam, wie der Körper die Speiſen, in ſeine Subſtanz. So iſt Homer's Fröſchmäuſekrieg wahrhaft tragikomiſch und viele Scenen im Don Quixotte ſind es ebenfalls. Das Tragikomiſche iſt alſo eine Art von Parodie oder Perſifflage des Tragiſchen, wodurch Gegenſtand und Darſtellung in einen lächerlichen Widerſtreit gerathen, mithin ſeinem Weſen nach ebenfalls bloß eine beſondere Modification des Komiſchen, bey der gewiſſer Maßen eine beſtändige Ironie zum Grunde liegt. Denn die Ironie, von welcher die komiſche Laune ſo gern Gebrauch macht, bringt auch nur durch den ſcheinbaren Widerſtreit zwiſchen Gedanken und Ausdruck eine komiſche Wirkung auf unſer Gemüth hervor.

Der reinen Geschmackslehre

zweyter Abschnitt.

Ästhetische Krimatologie.

§. 49.

Das Urtheil über das Schöne (§. 6. bis 23.) und Erhabene (§. 24. bis 30.) und alles, was damit verwandt ist (§. 31. bis 48.), ist zwar nicht abhängig vom Begriffe und der dadurch bestimmten Erkenntniß des Objects, sondern vom Gefühle der Lust und Unlust, d. h. von dem Eindrucke, den das Object auf das Gemüth bey der Wahrnehmung macht und dem dadurch bestimmten Zustande des Subjects. Es muß aber dennoch auch bey jenem Urtheil eine höhere Gemüthsthätigkeit statt finden, indem es auf allgemeine und nothwendige Gültigkeit Anspruch macht, wiewohl es denselben nicht durch logische Beweisführung begründen kann. Daher läßt sich auch nicht a priori bestimmen, wie ein Object

in Ansehung seiner Form oder Größe beschaffen seyn müsse, um als schön oder erhaben beurtheilt zu werden.

Anmerkung 1.

Das Wohlgefallen am Schönen und Erhabenen geht dem Urtheile darüber vorher und bestimmt dasselbe, aber nicht umgekehrt. Denn es muß uns ein Object erst um seiner Form oder Größe willen gefallen, ehe wir es für schön oder erhaben erklären, so daß, wenn es uns nicht gefällt, auch das Urtheil, es sey schön oder erhaben, nicht statt finden kann. Mögen daher Andere die Schönheit oder Erhabenheit eines Gegenstandes noch so sehr preisen — gefällt er nicht auch uns selbst, so werden wir dennoch nicht in jenes Urtheil einstimmen, wenn wir nicht etwa bloß nachsprechen. Denn freylich ist das Nachsprechen bey Urtheilen über das Schöne und Erhabene eben so häufig als bey denen über das Wahre und Gute. Es läßt sich also bloß a posteriori bestimmen, daß, wenn irgend ein gegebenes Object um seiner Form oder Größe willen gefällt, es die Gemüthskräfte in eine ihnen angemessene und das Gemüth belebende Thätigkeit setze und darum für schön oder erhaben zu halten sey (§. 22. und 29.), nicht aber a priori, wie seine Form oder Größe beschaffen seyn müsse, um das Gemüth auf jene Art zu afficiren und als schön oder erhaben beurtheilt zu werden. Wäre eine solche Bestimmung a priori möglich, so bedürft' es auch zur Hervorbringung des Ästhetisch-wohlgefälligen auf dem Gebiethe der Kunst keiner besondern Naturgaben, sondern bloß des deutlichen Lehrens von der einen und

des fleißigen Lernens von der andern Seite, wodurch aber niemahls ein echter Künstler gebildet worden. Wenn wir uns daher genöthigt fühlen, an einem Objecte, das wir für schön oder erhaben halten, Wohlgefallen zu finden, und wenn wir dieses Wohlgefallen auch von jedem anderen Wahrnehmer fordern, so können wir es ihm doch nicht durch eine seinem Urtheile vorausgehende Bestimmung der Beschaffenheit eines ästhetisch-wohlgefälligen Dinges abnöthigen; mithin können wir auch denjenigen, der in seinen Urtheilen über den ästhetischen Charakter und Gehalt gewisser Natur- oder Kunstproducte von unseren Urtheilen abweiche, weil ihm diese Dinge nicht gefielen, widerlegen oder von der Unrichtigkeit seiner Behauptungen überführen.

Anmerkung 2.

Daß aber dessen ungeachtet die Beurtheilung des Schönen und Erhabenen eine höhere (nicht bloß sinnliche) Function des Gemüths sey, läßt sich schon daraus abnehmen, daß das Wohlgefallen am Schönen und das darauf gegründete Urtheil sich in unserem Bewußtseyn mit dem Charakter der Allgemeinheit und Nothwendigkeit ankündigt. Wir fordern von jedermann, daß er, was wir für schön und erhaben halten, auch dafür anerkenne *), und schreiben insonder-

*) Herder in der Kalligone (Thl. 1. S. 225.) meint, nur ein Geschmackstyrann könne dieß fordern. Hätte der würdige Mann bedacht, wie oft er selbst diese Forderung gemacht, wie hart er oft mit Anderen über Sachen des Geschmacks in Kampf gerathen, so würd' er auch hier minder hart gesprochen haben.

heit der Schönheit eine Gewalt zu, mit der sie Aller Herzen besiege. Wir muthen also jedermann zu, daß er Sinn oder Gefühl für das Ästhetisch-wohlgefällige habe, und betrachten den an einzelnen Subjecten bemerkbaren Mangel desselben als einen großen Fehler, indem ihnen etwas abzugehen scheint, was zur Menschheit wesentlich gehört. Dadurch unterscheidet sich eben das Wohlgefallen am Schönen und Erhabenen von dem auf etwas Angenehmes und Nützliches gerichteten Wohlgefallen, welches nur particular und zufällig ist, indem es von veränderlichen Bestimmungen und Verhältnissen einzelner Subjecte abhängt, daß ihnen dieß oder jenes angenehm und nützlich sey (§. 7. Anm. 1. und 2.). Wir fordern daher nicht nur nicht, daß jedermann mit uns hierüber gleich gesinnt sey, sondern sehen es oft recht gern, wenn Andere nicht dasselbe für angenehm und nützlich halten *). Auf der andern

---

Ist es denn mit dem Wahren und Guten nicht eben so? Liegt nicht schon in der Behauptung, daß etwas wahr und gut sey, die Forderung verborgen, daß alle es dafür halten sollen? Ist also wohl der ein Tyrann, der sein Urtheil für allgemeingültig erklärt, oder nur der, der es mit leidenschaftlicher Hitze verficht, und, wenn er könnte, wohl gar Anderen aufdringen möchte?

*) Die egoistischen Liebhaber des Schönen sind bloß darum neidisch auf den Besitz desselben, weil sie es für etwas Angenehmes und Nützliches halten, das man auch gern für sich behält. Sie erlauben daher ungern von einer schönen Musik oder einem schönen Gemählde eine Copie zu nehmen, gleichsam als wäre ein schönes Kunstwerk ein schönes Weib, daß der Mann

Seite aber ist jenes Wohlgefallen am Schönen und Erhabenen dennoch indemonstrabel. Denn Beweis oder Demonstration (Log. §. 127. Anm. 1.) ist nur da möglich, wo man etwas aus Begriffen oder Grundsätzen nach logischen Regeln ableiten kann, welches offenbar bey einem durch die Wahrnehmung eines Gegenstandes erweckten Lustgefühle nicht statt findet. Das Unerweisliche ist aber auch unerzwinglich; man kann also jenes Wohlgefallen zwar jedermann ansinnen, aber niemanden anstreiten; es ist ein freyes Wohlgefallen. Folglich ist auch das ästhetische oder Geschmacksurtheil, da es von jenem Wohlgefallen abhängt, eben so unerweislich und unerstreitbar, und man kann insofern auch vom geistigen Geschmacke (§. 1. Anm. 2.) sagen: De gustu non est disputandum. Die Allgemeinheit und Nothwendigkeit des ästhetischen Urtheils ist demnach bloß subjectiv (nicht auf objectiven Erkenntnißgründen sondern auf subjectiven Gefühlsbestimmungen ruhend), und die Mittheilung der Geschmackslust oder des Wohlgefallens am Schönen und Erhabenen ist nur durch wirkliche Ausstellung und Vorweisung desselben (expositio realis et monstratio) möglich, zu welcher dann allenfalls noch eine wörtliche Erörterung (expositio verbalis) kommen kann, die aber keinen andern Zweck hat, als jemanden auf dasjenige am Gegenstande aufmerksam

---

auch nur allein besitzen und genießen will. Gleichwohl würd' es einen solchen Liebhaber kränken, wenn Andere seine schönen Sachen nicht für schön hielten. Er will, wie der Besitzer eines schönen Weibes, wenigstens deßhalb gepriesen und beneidet seyn.

zu machen, was etwa vorzüglich im Stande seyn möchte, das Gefühl des Andern an- und aufzuregen, und so ein ästhetisches Wohlgefallen zu bewirken *). Hierdurch unterscheidet sich das Schöne und Erhabene wieder vom Wahren und Guten (§. 8. Anm. 1. und 2.). Denn das Wahre, sofern es nicht unmittelbar gewiß ist, muß sich erweisen oder doch wenigstens die Annahme desselben aus irgend einem vernünftigen Grunde rechtfertigen lassen, gesetzt auch, daß die Beweisführung oder Rechtfertigung in einem bestimmten Falle nicht für jedermann verständlich gemacht werden könnte, weil sie vielleicht gewisse höhere Kenntnisse oder stärkere Übung im Denken fordert, als sich bey jedermann voraussetzen läßt. Und daß eine Handlung gut sey, laßt sich durch Vergleichung derselben mit den moralischen Principien der Vernunft darthun, gesetzt auch, daß das Anerkennen dieser Principien oder das Anwenden derselben auf einen gegebenen Fall mit einigen Schwierigkeiten verknüpft wäre **).

---

*) Dramatische Werke gefallen oft bey der wirklichen Aufführung viel mehr als beym Lesen, wo sie oft mißfallen, wenigstens gleichgültig lassen. Bey anderen Werken dieser Gattung ist's umgekehrt. Der Grund ist kein anderer, als weil vor der Bühne das Gefühl ganz anders an- und aufgeregt wird, als am Lesepulte. Da nun dramatische Werke für die Bühne bestimmt sind, so sollte sie niemand kritisiren, der ihrer Aufführung (und zwar einer guten) nicht beygewohnt hätte. Komm und siehe! rufe jeder dramatische Dichter seinem Richter zu.

**) Das Abläugnen der moralischen Principien selbst kann nur bey dem statt finden, der sein moralisches

§. 50.

Das Urtheil über das Schöne und Erhabene und alles mit beydem Verwandte heißt also ein ästhetisches oder Geschmacksurtheil, zum Unterschiede vom logischen oder Erkenntnißurtheile, und dem Gemüthe kommt, sofern es jenes Aesthetisch-wohlgefällige zu beurtheilen fähig ist, ästhetische Urtheilskraft oder Geschmack zu.

Anmerkung 1.

Beym logischen oder Erkenntnißurtheile (z. B. daß eine Statue von Marmor und sieben Fuß hoch sey) wird auf die Beschaffenheit eines Objects reflectirt, indem man einen gewissen Begriff als Merkmahl auf das Object bezieht und es dadurch als ein bestimmtes Object erkennt, d. h. in gewisse Gränzen einschließt und dadurch von andern Objecten unterscheidet (Met. §. 33.). Das Urtheil ist daher von den Regeln des Verstandes, nach welchen Begriffe erzeugt und dadurch Objecte erkannt werden, abhängig. Beym ästhetischen oder Geschmacksurtheil hingegen (z. B. daß jene Statue schön sey) wird eigentlich nur auf den Zu-

---

Bewußtseyn verläugnet. Jenes Abläugnen bezieht sich aber zuweilen auch nur auf gewisse Formeln und kann daher mit der Anerkennung der moralischen Gesetzgebung selbst sehr wohl bestehen. — Die Anwendung der Principien ist besonders in den sogenannten Collisionsfällen schwierig, diese Schwierigkeit jedoch bey deutlicher und bestimmter moralischer Erkenntniß und geläutertem moralischen Gefühle nicht unüberwindlich.

stand des Subjects reflectirt, indem man ein gewisses Wohlgefallen am Objecte findet und es um dieses Eindrucks willen, d. h. wegen seiner Beziehung auf das Gefühl der Lust und Unlust für schön oder erhaben erklärt. Dieses von der sinnlichen Wahrnehmung abhängige Gefühl macht daher die Grundlage des ästhetischen Urtheils aus, und darum redet man gewöhnlich nur von einem Sinne oder Gefühle für Schönheit und Erhabenheit (sensus pulcri et sublimis). Da aber das Wohlgefallen am Schönen und Erhabenen und die darauf gegründete Beurtheilung desselben eine höhere Thätigkeit des menschlichen Geistes voraussetzt (§. 49. nebst Anm. 2.), so ist das ästhetische Beurtheilungsvermögen weit mehr als bloßer Sinn und eben darum auch nur dem Menschen eigen. Denn das vernunftlose Thier hat nur Sinn oder Gefühl für's Angenehme (sensus jucundi), aber nicht für's Schöne und noch viel weniger für's Erhabene. Daher sagt Cicero (in Verr. Act. 2. l. 4. c. 14.) sehr treffend von jenem Raubthier in Menschengestalt, das schöne Kunstwerke mit einer Wuth sammelte, die selbst seine Freunde Krankheit und Wahnsinn nannten: „Mirari solebam, istum in his rebus aliquem sensum habere, quem scirem nulla in re quidquam simile hominis habere." Verres brauchte aber auch, wie der Redner weiter sagt, bey seinem Kunstraube fremden Sinn, und gab nur seine Klauen dazu her.

Anmerkung 2.

Es bedarf vielleicht noch einiger Rechtfertigung, daß wir in diesem §. das Urtheil über das Erhabene auch Geschmacks-Urtheil genannt und daher den

Geschmack als Beurtheilungsvermögen des Erhabenen sowohl als des Schönen bezeichnet haben. Es macht nähmlich Kant in der Kritik der Urtheilskraft (S. 112.) die Bemerkung, daß man den Ausdruck Geschmack in Beziehung auf das Schöne, in Beziehung auf das Erhabene aber den Ausdruck Gefühl brauche *). Indessen ist dagegen 1) zu bemerken, daß, wie man von jemanden sagt, er habe Sinn oder Gefühl für das Schöne, man eben sowohl auch sage, es habe jemand Sinn oder Gefühl für's Erhabene, in beyden Fällen aber nichts anders angedeutet werde, als die Empfänglichkeit für das Wohlgefallen am Schönen und Erhabenen, und die darauf gegründete Fähigkeit beydes zu beurtheilen, mithin die ästhetische Urtheilskraft. 2) der Ausdruck Gefühl bedeutet ursprünglich den organischen Betastungssinn, wie der Ausdruck Geschmack ursprünglich einen organischen Sinn anzeigt. Beyde Ausdrücke bekommen also eine tropische Bedeutung, wenn sie zur Bezeichnung der Quelle einer bloß geistigen Thätigkeit, dergleichen die Beurtheilung des Schönen und Erhabenen ist, gebraucht werden. Es wird nähmlich ein gewisser Sinn für den Sinn überhaupt (species pro genere) gesetzt und unter dem Sinne für das Schöne und Erhabene kein organisches Empfindungs-

*) Seine Worte sind: «So wie wir dem, der in der Beurtheilung eines Gegenstandes der Natur, welchen wir schön finden, gleichgültig ist, Mangel des Geschmacks vorwerfen, so sagen wir von dem, der bey dem, was wir erhaben zu seyn urtheilen, unbewegt bleibt, er habe kein Gefühl."

werkzeug, sondern ein geistiges Gemüthsvermögen verstanden. Es ist also völlig gleichgültig, ob man dasselbe Sinn oder Gefühl oder Geschmack nennt. Wir behalten den letzten Ausdruck, weil die Ästhetik, welche das Erhabene sowohl als das Schöne betrachtet, eine Geschmackslehre heißt, und selbst die, welche nur von einer Geschmackskritik reden, dabey an das Schöne und Erhabene zugleich denken, indem Beydes Object eines ästhetischen Wohlgefallens ist (§. 1. Anm. 2.).

§. 51.

Der Geschmack kann theils in transcendentaler theils in empirischer Hinsicht betrachtet werden. Der transcendentale Geschmack ist das ursprüngliche Beurtheilungsvermögen des Schönen und Erhabenen, d. h. die in dem ursprünglichen Verhältnisse der Gemüthskräfte gegründete Empfänglichkeit für das Wohlgefallen am Schönen und Erhabenen und für eine diesem Wohlgefallen angemessene Beurtheilung der Erkenntnißobjecte. Der empirische Geschmack hingegen ist das Beurtheilungsvermögen des Schönen und Erhabenen, wiefern es sich bey verschiedenen Subjecten in Beziehung auf gegebene Objecte auf mannigfaltige Weise wirksam zeigt. Da nähmlich diese Wirksamkeit von empirischen Bedingungen abhängt, welche bey verschiedenen Subjecten unendlich verschieden seyn können, so kann dadurch die Empfänglichkeit für das

Wohlgefallen am Schönen und Erhabenen theils erhöht theils vermindert werden. Der Geschmack bedarf daher der Cultur.

Anmerkung.

Der Ausdruck: Ein Mensch ohne Geschmack, oder: Ein geschmackloser Mensch, läßt offenbar eine doppelte Bedeutung zu, und je nachdem man die eine oder andere im Sinne hat, ist der darin liegende Vorwurf härter oder milder. Er kann erstlich bedeuten, daß ein Mensch des ästhetischen Wohlgefallens schon ursprünglich nicht empfänglich sey. Dann würde man behaupten, daß einem menschlichen Individuum eine wesentliche oder Grundbestimmung der Menschheit fehle, welches sich niemahls erweisen, nicht einmahl voraussetzen läßt. Der darin liegende Vorwurf würde also jenes Individuum zum bloßen Thiere herabwürdigen; denn diesem fehlt, wie wir schon vorhin (§. 50. Anm. 1.) bemerkten, der Sinn für das Schöne und Erhabene gänzlich *). In-

*) Dieß läßt sich auch noch daraus abnehmen, daß das Thier nicht nur überhaupt von den schönsten und erhabensten Gegenständen gleichgültig vorübergeht, sondern auch beym Geschlechtsgenusse gar keine Auswahl nach der Form der Gegenstände trifft, und weder seinen eigenen Körper noch seine Umgebungen auf irgend eine Weise zu verschönern sucht. Zwar hat man Erzählungen von Elephanten, Hunden, Spinnen und anderen Thieren, die Gefühl für schöne Musik zu verrathen schienen. Allein die Töne machen wahrscheinlich nur durch ihre Annehmlichkeit, nicht aber durch die schöne Form ihrer Composition Eindruck auf die Thiere (§. 16. Anm.). Daß die Pariser Ele-

dessen ist doch nicht zu läugnen, daß es Menschen gibt, bey denen dieser Sinn sich so schwach oder so roh äußert, daß man in dieser Hinsicht wohl von ihnen sagen kann, sie haben keinen Geschmack. Auch findet man Subjecte, die an gewissen Arten des Schönen gar kein Wohlgefallen finden, z. B. an schöner Musik, vielleicht weil ihr Ohr als organische oder äußere Bedingung dieses Wohlgefallens nicht die dazu gehörige natürliche Vollkommenheit besitzt. Wenn also auch in transcendentaler Hinsicht (der ursprünglichen Anlage nach) alle Menschen Geschmack haben, so haben sie ihn doch nicht immer in empirischer Hinsicht (der wirklichen Äußerung nach) *); und ein geschmackloser Mensch in dieser zweyten Bedeutung heißt nichts anders als ein Mensch, der nach seiner gegenwärtigen individualen Beschaffenheit des Wohlgefallens

---

phanten mehr auf Blase- als auf Saiteninstrumente hörten, und daß sie durch die vernommenen Töne sogar zum Geschlechtsgenusse gereizt wurden, wie die musikalische Zeitung irgendwo erzählt, bestätigt diese Behauptung. Dagegen finden sich Spuren des Wohlgefallens am Schönen selbst beym rohesten Menschen, z. B. beym Wilden, der seinen Körper durch Tättowiren zu verschönern sucht, ob er ihn gleich dadurch für den gebildeten Geschmack verunstaltet. Auch macht er seine Geräthschaften mit einer gewissen Zierlichkeit, u. s. w.

*) Man kann vom Gewissen dasselbe sagen. In transcendentaler Hinsicht ist niemend gewissenlos — sonst wäre ein solcher Mensch kein practisch-vernünftiges oder moralisches Wesen; aber in empirischer Hinsicht kann es jemand seyn — sonst gäb' es keinen Bösewicht.

am Schönen oder Erhabenen, entweder überhaupt oder in Ansehung gewisser Arten, nicht empfänglich ist. Das Verhältniß der Gemüthskräfte, welche durch das Schöne und Erhabene in Anspruch genommen werden, oder die Beschaffenheit der Organe, welche dabey mitwirken, ist dann zufälliger Weise in ihm so modificirt, daß das Schöne und Erhabene oder gewisse Arten desselben keinen Eindruck auf sein Gemüth machen, oder wenigstens von ihm nicht so beurtheilt werden, wie es unter Voraussetzung anderweiter empirischer Bedingungen der Fall seyn würde. In diesem Sinne sind kleine Kinder, Blöd- oder Wahnsinnige, und ganz ungebildete oder verbildete Personen geschmacklos. Der Geschmack bedarf also, wie alles, was zur ursprünglichen Anlage des Menschen gehört, der Entwickelung und Ausbildung, so daß der Umgang mit den Musen und Grazien den Sinn für das Ästhetisch-wohlgefällige erst völlig ausschließt. Deßhalb unterscheidet man auch mit Recht verschiedene Arten des Geschmacks (z. B. roher, verwilderter, gebildeter, geläuterter, gereifter, veredelter, verfeinerter, verweichlichter, bizarrer, baroker u. s. w. Geschmack), welche Unterscheidungen aber, so wie die Eintheilungen des Geschmacks nach den Völkern (z. B. griechischer, römischer, sinesischer, italienischer, deutscher, englischer, französischer u. s. w. Geschmack) sich insgesammt auf den empirischen Geschmack beziehen. Die Stufen der Cultur nähmlich, auf welchen sowohl einzelne Menschen als ganze Völker stehen können, sind unendlich verschieden und geben dadurch auch dem Individual- und Nationalgeschmack unendliche Mannigfaltigkeit. Es ist dieß aber nicht bloß von der Cultur des Geschmacks selbst,

die man daher auch die ästhetische nennt, sondern von der Cultur überhaupt, also die intellectuale und moralische mit eingeschlossen, zu verstehen. Denn da alle geistige Thätigkeit auf's Genaueste zusammenhängt und ein innig verbundenes Ganze ausmacht, so ist auch die Geschmackscultur nur ein Theil der allgemeinen Geistescultur, und als solcher durch alle übrigen bedingt. Was daher Seneca (ep. 114. und 115.) über den nachtheiligen Einfluß des Sittenverderbens in einem Volke auf den Geschmack in der Schreibart bemerkt und gewisser Maßen durch sein eigenes Beyspiel bewährt, gilt eben sowohl vom Geschmack überhaupt; und von dem Einflusse der Mode, als einer fast alle cultivirten Völker beherrschenden Gewohnheit, auf den Geschmack haben wir ja tagtäglich die auffallendsten Beyspiele vor Augen, indem oft bloß um der lieben Mode willen etwas für schön oder häßlich erklärt wird *). Darf es uns also wundern, wenn der Geschmack in seinen Aussprüchen so veränderlich, und folglich so trüglich ist? — Darum unterscheidet man auch nicht mit Unrecht den wahren oder echten Geschmack vom falschen oder unechten, wiewohl hierbey nothwendig die Frage entsteht, welcher Geschmack echt oder unecht sey, d. h. durch welches Merkmahl man beyde unterscheiden könne. Hierüber sollen die folgenden Paragraphen Aufschluß geben.

---

*) Daher sieht sich selbst der kritische Geschichtschreiber der Kunst genöthigt, «die beständige Ebbe und Fluth des herrschenden Zeitgeschmacks und der Mode zu schildern.» Worte Fiorillo's in der Vorrede zu seiner Gesch. der zeichnenden Künste, B. 1.

§. 52.

Der Geschmack kann als ein Gemeinsinn betrachtet werden, weil er zwar als Anlage (mithin in transcendentaler Hinsicht) bey allen Menschen statt finden muß (§. 51.), aber in seiner Wirksamkeit (mithin in empirischer Hinsicht) vom Gefühle der Lust und Unlust abhängig ist (§. 49.). Es kann daher zwar keine allgemeingültige objective Geschmacksregel, d. h. kein Princip der Geschmackslehre, durch welches ein allgemeines Kriterium des Schönen und Erhabenen a priori bestimmt wäre, aber dennoch eine Kritik der Geschmacksobjecte, d. h. eine durch empirische Regeln geleitete Beurtheilung schöner und erhabener Gegenstände geben.

Anmerkung.

Der Geschmack als Sinn für das Schöne und Erhabene betrachtet ist kein gemeiner Sinn (sensus vulgaris) — denn er setzt, wiefern er sich in Beziehung auf gegebene Objecte thätig erweisen soll, eine gewisse Cultur der Gemüthskräfte voraus — sondern ein gemeinsamer Sinn (sensus communis) — denn diese Gemüthskräfte kommen allen Menschen zu und stehen schon ursprünglich in einem solchen Verhältnisse zu einander, daß dadurch der Mensch des Wohlgefallens am Schönen und Erhabenen empfänglich ist. Da aber durch dieses Wohlgefallen der Begriff und die Beurtheilung des Schonen und Erhabenen erst bestimmt wird, mithin sich diejenige Form oder Größe

der Dinge, wodurch ſie ein äſthetiſches Wohlgefallen bewirken, nicht a priori beſtimmen, ſondern nur a posteriori anerkennen läßt, ſo iſt es ein ganz vergebliches Beſtreben, eine allgemein gültige objective Geſchmacksregel ausfindig machen zu wollen, nach welcher man unabhängig vom Gefühl das Schöne und Erhabene erkennen oder wohl gar hervorbringen könnte. Die Äſthetik heißt alſo nicht inſofern Geſchmackslehre, als wollte ſie ein ſolches Princip aufſtellen und mit Hülfe desſelben eine Wiſſenſchaft vom Schönen und Erhabenen entwerfen, um jedermann dadurch in Stand zu ſetzen, das Äſthetiſch-wohlgefällige richtig zu beurtheilen und vollkommen darzuſtellen, ſondern nur in ſofern, als ſie die tranſcendentalen Bedingungen des Wohlgefallens am Schönen und Erhabenen (die urſprünglichen Gemüthskräfte, die dabey wirkſam ſind, ihr Verhältniß gegen einander und die Art und Weiſe, wie ſie durch das Äſthetiſch-wohlgefällige in Thätigkeit geſetzt werden) aufſucht (§. 1. Anm. 2.) und uns eben dadurch von dem eigentlichen Weſen des Geſchmackes belehrt, wobey dann zugleich der längſt gefühlte Mangel einer allgemeingultigen objectiven Geſchmacksregel durch Nachweiſung ſeiner Quelle als nothwendig anerkannt und ſo allen vergeblichen Bemühungen in dieſer Hinſicht vorgebeugt wird. Aber — dürfte man nun fragen — gibt es denn gar keine Regeln, nach welchen gegebene Geſchmacksobjecte (als Gedichte, Gemählde, Geſänge, Bildſäulen, Gebäude u. d. g.) kritiſirt oder in Anſehung ihres äſthetiſchen Werths beurtheilt werden können? Gibt es gar nichts, wodurch der Geſchmack gelenkt und geleitet, wornach er ſelbſt kritiſirt und vor Abwegen be-

wahrt werden könne? — Allerdings gibt es dergleichen. Denn die Kunst hat durch diejenigen ihrer Priester, denen sie gleichsam ihre heiligsten Geheimnisse anvertraut hat, bereits eine Menge von Gegenständen aufgestellt, deren ästhetischer Werth allgemein anerkannt ist, von denen daher als Mustern des Geschmacks empirische Kriterien und Regeln des Ästhetisch-wohlgefälligen entlehnt werden können. Worauf aber deren Gültigkeit eigentlich beruhe, muß hier noch näher bestimmt werden.

§. 53.

Wenn das ästhetische Wohlgefallen an einem Gegenstande allgemein mittheilbar ist, mithin alle (oder doch die meisten) gebildeten Menschen und Völker in der Beurtheilung eines Gegenstandes als eines solchen, der das Gefühl der Geschmackslust erregt, einstimmen, so läßt sich mit Recht annehmen, daß ein solcher Gegenstand in der That den ursprünglichen Bedingungen des ästhetischen Wohlgefallens gemäß sey, mithin einen hohen ästhetischen Werth habe. Daher werden Gegenstände, an welchen dieses allgemeine, obwohl nur empirische und darum nicht untrügliche Kriterium des Schönen und Erhabenen angetroffen wird, für exemplarisch, kanonisch und klassisch gehalten, indem sie als Muster des Geschmacks zur Norm der Hervorbringung und Beurtheilung anderer Gegenstände derselben Art dienen und deßhalb auch den ersten

Rang in der Reihe der Geschmacksobjecte behaupten.

Anmerkung.

Die Einstimmigkeit Vieler oder Aller in Ansetzung eines Urtheils ist an und für sich betrachtet kein gültiger Beweisgrund für die Richtigkeit desselben; daher wird dieselbe auch, sobald von bloßer Erkenntniß eines Objects die Rede ist, als Beweisgrund mit Recht verworfen (Log. §. 133. Anm. 1. und Met. §. 185.). Aber in Sachen des Geschmacks ist jene Einstimmigkeit allerdings von großem Gewichte, weil hier eigentlich nicht die Rede ist von der Beschaffenheit eines Objects in Ansehung der Erkenntniß, sondern von dem Eindrucke, den es auf das Gemüth in Ansehung des Gefühls der Lust und Unlust macht. Je mehr Subjecte in dieser Hinsicht mit unserem Gefühl übereinstimmen, und je gebildeter die Einstimmigen sind, desto mehr Grund ist da, anzunehmen, unser Gefühl sey ein allgemein menschliches, unser darauf gegründetes Urtheil also ein allgemein gültiges. Denn es beruht jene Einstimmigkeit auf der allgemeinen Mittheilbarkeit des Wohlgefallens an einem Gegenstande, obgleich dasselbe nicht durch bloße Worte, die als solche lediglich Begriffe ausdrücken (Log. §. 145. Anm.), sondern allein durch Mittheilung des Gegenstandes selbst (durch gemeinschaftliche Wahrnehmung desselben) mittheilbar ist *). Wenn nun jene allgemeine Mit-

*) Es ist in der That lächerlich, wenn Reisebeschreiber, Journalisten und die Verfasser von anderen Schriften, in welchen von schönen oder erhabenen Natur- oder Kunstproducten die Rede ist, sich die bitterste

theilbarkeit des Wohlgefallens am Schönen und Erhabenen und die daraus hervorgehende möglich große

---

Mühe geben, durch lange wörtliche Beschreibungen jener Producte ihren Lesern das Vergnügen mitzutheilen, das sie selbst bey der Wahrnehmung empfanden. Den guten Leutchen scheint es gar nicht einzufallen, daß sie dadurch ihren Lesern nur die bitterste Langeweile machen. Der unwissendste Cicerone, der uns die Sachen selbst zeigt, die uns gefallen sollen, thut uns dadurch einen weit größeren Dienst, als jene wenn auch noch so gelehrten Beschreiber. Mit Recht hießen daher solche Herumführer (περιηγηται) bey den Alten (vielleicht nur bey den Siciliern — Cic. in Verr. Act. 2. l. 4. c. 59.) auch Mystagogen, indem sie in die Geheimnisse der Kunst durch die lebendige Anschauung weit besser einweihen, als jene Beschreiber durch ihre todten Worte. Oder meint man, daß ein Bildergalleriecatalog wohl eben die Dienste leiste, wie die Gallerie selbst? — Es läßt sich aber auch hieraus erklären, warum besonders Künstler so sehr nach allgemeinem Beyfall haschen, und warum sie so empfindlich gegen den Tadel auch nur Einer Stimme im gebildeten Publicum sind. Sie müssen darauf rechnen, daß das wahrhaft Schöne jedermann gefalle, und können die Trefflichkeit ihrer Producte durch nichts anders beweisen, als durch den Eindruck, den sie auf gebildete Gemüther machen. Das Placuisse paucis klingt freylich als Wunsch bescheidener, wie das Placuisse multis oder gar omnibus. Aber im Grunde strebt doch jeder Künstler nach diesem. Man sollte ihm daher auch den Genuß des Beyfalls nicht dadurch zu verleiden suchen, wie es oft der Künstlerneid thut, daß man den größeren Beyfall einen Beyfall der Menge nennt. Denn die Menge besteht doch nicht aus lauter Pöbel, sondern enthält auch Gebil-

Einstimmigkeit gebildeter Menschen und Völker in der ästhetischen Beurtheilung eines Gegenstandes als ein allgemeines empirisches Kriterium des Ästhetisch-wohlgefälligen betrachtet wird, so ist offenbar, daß 1) dessen Allgemeinheit nur comparativ ist, weil sie auf Induction beruht, diese aber in Ansehung des Empirischen niemahls vollständig seyn kann (Log. §. 167. Anm.). Auch hat es immer, selbst unter den sogenannten Kennern, Leute gegeben, die sich ein Vergnügen daraus machten, dasjenige, was alle Andere schön oder erhaben fanden, mittelmäßig und unbedeutend oder gar erbärmlich zu finden, vielleicht bloß, um sich selbst und ihren Producten dadurch mehr Werth zu geben *). 2) ist jenes Merkmahl auch nicht untrüglich, weil der Geschmack selbst veränderlich und trüglich ist, und daher ein falscher oder unechter Geschmack lange Zeit herrschend seyn kann (§. 51. Anm.). Gleichwohl gibt es kein anderes Kriterium des Ästhetisch-wohlgefälligen (§. 52.). Wir halten uns daher mit Recht an

---

dete, und der Ungebildete urtheilt oft wohl noch besser als der verbildete. Manche Künstler hohlten daher bey einem ungebildeten Spruchcollegium erst ein Gutachten ein, bevor sie ihre Werke dem gesammten Publicum preisgaben.

*) Die Aristarchen, die Bave und die Mäve sind dadurch zum Sprichworte geworden. Auch ist dieser Kunst- (eigentlich Miß-) griff noch immer nicht außer Gebrauch. So nannte noch vor einiger Zeit der holländische Dichter Bilderdyk unsers Schiller's Gedichte einen Kothhaufen (Drekhoop). Wer dürfte nun wohl zweifeln, daß dessen eigene Gedichte ein Perlen- oder Juwelenhaufe seyen?

solche Gegenstände, deren ästhetischer Werth bereits allgemein anerkannt ist, und die dadurch in ästhetischer Hinsicht ein kanonisches Ansehen erhalten haben. Sie werden eben deßhalb nicht bloß als Denkmähler (monumenta), sondern auch als Beyspiele oder Muster (exempla s. exemplaria) des guten Geschmacks von den nachfolgenden Zeitaltern betrachtet und aufbewahrt, indem sie diesen als Regel oder Richtschnur (canon) bey ihren ästhetischen Urtheilen und Erzeugnissen dienen *). — Hieraus geht endlich auch der Begriff des Classischen hervor. Denn classisch im alten Sinne des Worts heißt bloß das, was in seiner Art den ersten Rang behauptet, folglich in ästhetischer Bedeutung, was in Ansehung des Geschmacks sich als Muster vor allem übrigen auszeichnet. Classisch kann daher sowohl der Künstler selbst als sein Product heißen, wenn bey-

*) In diesem Sinne nannten schon die Alten Polyklet's Doryphorus, so wie Myron's Kuh, κανων, über welche Benennung sowohl als die beyden Statuen selbst sich sehr interessante Bemerkungen und reichhaltige Nachweisungen in Böttiger's Andeutungen u. s. w. (Abth. 1. S. 118 ff. und S. 144 ff.) finden. In diesem Sinne sagt auch Horaz zu den Pisonen: Vos exemplaria graeca etc. und Plinius (hist. nat. 35, 10.) vom Timanthes: Sunt et alia ingenii ejus exemplaria. Folglich verdienen diesen Nahmen auf gleiche Weise die Medizeische Venus und der Vaticanische Apoll, die Ilias de und die Äneide, die Oden von Pindar und Horaz, die dramatischen Werke von Sophokles und Aristophanes, die Reden von Demosthenes und Cicero, die Meisterwerke von Raphael, Michel Angelo, Mengs u. s. w.

de dieſer Bedingung entſprechen *). Man hat aber mit dieſem Ausdruck einen bald zu weiten bald zu engen Begriff verbunden. Weder alle alte griechiſche und römiſche Schriftſteller dürfen ſo heißen — denn es gibt unter ihnen genug Proletarier — noch können ſie allein auf dieſen Ehrentitel Anſpruch machen — denn es gibt unter den orientaliſchen ſowohl als den neueren occidentaliſchen Schriftſtellern eben ſo gut Claſſiker, und nicht bloß unter den Schriftſtellern (Dichtern und Proſaikern), ſondern auch unter den alten und neuen Künſtlern aller Art **). Claſſicität in

*) Urſprünglich bezog ſich dieſer Ausdruck auf die Claſſen, in welche Servius Tullius das römiſche Volk in Anſehung des Vermögens eintheilte. Liv. I, 42. 43. Daher ſagt Gellius (noct. att. 7, 13.): „Classici dicebantur non omnes, qui in classibus erant, sed primae tantum classis homines, qui centum et viginti quinque millia aeris ampliusve censi erant" — oder nach Livius — „qui centum millium aeris aut majorem censum habebant." — Dann wurde der Ausdruck auf Schriftſteller übertragen. So ſagt Ebenderſelbe (noct. att. 19, 8.) „Quaerite, an quadrigam et harenas dixerit e cohorte illa dumtaxat antiquiore vel oratorum aliquis vel poetarum, id est, classicus assiduusque aliquis scriptor, non proletarius." — Wir brauchen aber das Wort nicht bloß von den Urhebern gewiſſer Werke, ſondern durch eine neue Übertragung auch von den Werken ſelbſt, was bey den Alten nicht gewöhnlich war.

**) Die alten Claſſiker haben freylich den großen Vortheil vor den neueren voraus, daß dieſe ſich größten Theils nach oder durch jene gebildet haben, und ſchon die Alterthümlichkeit umgibt ihre Häupter mit einem

der Kunst ist demnach nichts anders als Exemplarität und Canonicität. Daß man aber diese Ausdrücke vorzugsweise von Werken der Kunst braucht, rührt daher, daß die Kunst nach dem Idealischen oder nach der höchsten Vollkommenheit in der Darstellung des Ästhetisch-wohlgefälligen strebt, mithin ein Kunstproduct nothwendig exemplarisch, kanonisch oder classisch seyn muß, wenn es ein echtes Kunstwerk seyn soll. Ein Naturproduct hingegen braucht sich gar nicht zum Idealischen zu erheben, um in seiner Art vollkommen zu seyn, und wenn es sich dazu erhebt (z. B. ein schöner Mensch), so geschieht es nur zufälliger Weise. Daher muß es auch erst mit dem Ideale der Schönheit, wie es die Einbildungskraft und das Darstellungsvermögen des Künstlers schafft (§. 23.), als dem höchsten Muster des Geschmacks, verglichen werden, um für exemplarisch oder classisch zu gelten. Ein Naturproduct kann also nur analogisch, d. h. wegen der Ähnlichkeit mit classischen Kunstwerken so genannt werden *).

---

gewissen Heiligenschein. Auch haben sie, so fern sie durch Sprache und Schrift darstellten, durch das allmählige Aussterben ihrer Sprachen einen neuen Vortheil erlangt. Denn dadurch sind diese Sprachen gleichsam stereotypisch geworden, und die in ihnen geschriebenen Werke bleiben nun ewig jung, während die in neueren noch lebenden Sprachen abgefaßten Werke wegen der fortwährenden Veränderlichkeit dieser Sprachen nach und nach veralten, und den jüngeren Platz machen müssen. Darum sind auch jene tauglicher zu allgemeinen Geschmacksmustern.

*) In ganz anderem Sinne heißen Griechenland und

§. 54.

Als Resultat der gesammten reinen Geschmackslehre ergibt sich nun folgendes: In jedem ästhetisch-wohlgefälligen Gegenstande gibt sich unserem Gemüth eine gewisse Zweckmäßigkeit zu erkennen (§. 14. und 27. nebst den Anm. zu beyden). Diese Zweckmäßigkeit ist aber nicht objectiv, sondern bloß subjectiv, und wird nicht nach Begriffen, sondern bloß nach Gefühlen beurtheilt (Ebend. vergl. mit Met. §. 67. Anm. 2.). Ebendarum heißt das Vermögen dieser Beurtheilung der Geschmack oder die ästhetische Urtheilskraft (§. 50. nebst den Anm.) zum Unterschiede von der teleologischen Urtheilskraft, deren Verfahren in der Erkenntnißlehre (Met. §. 144 ff.) erwogen worden. Das Princip der Zweckmäßigkeit überhaupt, nach welchem wir Erkenntnißobjecte beurtheilen, ist also zwar a priori, d. h. durch die ursprüngliche Bestimmung und das davon abhängige Verhältniß der Gemüthskräfte zu einander gegeben; da wir aber, wenn wir nach demselben urtheilen, daß etwas schön oder erhaben sey, nicht die Beschaffenheit des

---

Italien classische Länder, oder man nennt diese Länder classischen Boden und classische Gegenden, wiewohl auch hier die Beziehung auf die (alte) Kunst nicht zu verkennen ist.

Objects durch Supsumtion desselben unter einen Begriff determiniren, sondern eigentlich bloß auf den Eindruck, den das wahrgenommene Object auf das Subject macht, mithin auf den Zustand des Gemüths in der Wahrnehmung reflectiren, so erscheint die Urtheilskraft bey dieser Function bloß als ein contemplatives und nach dem Principe der Zweckmäßigkeit reflectirendes Vermögen.

Geschmackslehre

oder

Aesthetik.

Von

Wilhelm Traugott Krug.

Zweyte Abtheilung.

Wien, 1818.

Im Verlage der Franz Härter'schen Buchhandlung.

Wilhelm Traugott Krug's
Professors der Philosophie in Königsberg

System
der
theoretischen Philosophie.

Dritter Theil.

Zweyte Abtheilung.

Wien, 1818.
Im Verlage der Franz Härter'schen Buchhandlung.

Der Aesthetik

zweyter Theil.

Angewandte Geschmackslehre.

§. 55.

Der menschliche Geist vermag nicht bloß ästhetische Ideen zu erzeugen und nach denselben gegebene Objecte zu beurtheilen, sondern auch jene Ideen durch sich selbst zu realisiren, d. h. gegebene Stoffe nach denselben zu bearbeiten und so das Aesthetisch-wohlgefällige in gewissen Producten darzustellen. Dieß geschieht durch Kunst, welche, wiefern sie dabey von Principien der ästhetischen Urtheilskraft oder von Geschmacksregeln geleitet wird, schöne Kunst heißt.

Anmerkung.

Die Kunst selbst ist eigentlich nicht schön, sondern nur ihre Producte. Das Prädicat der Schönheit wird aber auf die Kunst selbst, wiefern sie Kunst des Schönen ist, und sogar auf den Künstler übergetragen; daher der häßlichste Künstler dennoch ein schöner Künst-

ler seyn kann. Da indessen die schöne Kunst nicht bloß das Schöne, sondern das Ästhetisch-wohlgefällige überhaupt producirt, es sey schön oder erhaben oder mit beydem in gewisser Hinsicht verwandt, so ist der Ausdruck schöne Kunst etwas unbequem, indem hierbey das Wort schön in der weitesten Bedeutung für ästhetisch-wohlgefällig genommen werden muß. Weil er aber durch den Sprachgebrauch einmahl sanctionirt ist, so werden wir ihn auch in der Folge beybehalten. Statt schöne Kunst und schöner Künstler sagt man auch wohl schlechtweg oder vorzugsweise Kunst und Künstler (ars et artifex κατ' ἐξοχην), indem sich die Kunst als schöne Kunst gleichsam im schönsten Lichte zeigt und eben dadurch auch dem schönen Künstler einen gewissen Vorzug vor den übrigen Künstlern gibt *).

§. 56.

Da die schöne Kunst durch die Anwendung der durch die ursprüngliche Einrichtung der Gemüthskräfte bestimmten ästhetischen Ideen auf empirisch gegebene Stoffe entspringt, um dadurch jene Ideen zu realisiren (§. 55.), so gehören die philosophischen Untersuchungen über die schöne Kunst in die angewandte Aesthe-

*) Das Wort Künstler bedeutet zuweilen nicht den Schönkünstler überhaupt, sondern den bildenden oder zeichnenden, z. B. wenn Lessing im Laokoon dem Künstler den Dichter entgegensetzt. Dieser Wortgebrauch ist aber nicht zu billigen. Denn der Dichter ist so gut ein Schönkünstler, wie der Mahler und Bildhauer.

tik, und diese ist nichts anders als Philosophie der (schönen) Kunst oder eine philosophische Theorie derselben und kann in dieser Hinsicht auch Kalleotechnik heißen.

Anmerkung.

Wenn man in der Ästhetik mit Untersuchungen über die Kunst und die schönen Künste oder gar eine einzelne schöne Kunst (die Poesie) beginnt, so ist dieß ein wahres Hysteron-proteron, entstanden aus der falschen Voraussetzung, daß die Ästhetik nichts weiter als eine Theorie der schönen Künste oder eine Philosophie der Kunst sey (§. 1. Anm. 3.). Dieser Begriff paßt bloß auf die angewandte Ästhetik. Wenn nun alle schönen Künste darauf ausgehen, das Ästhetisch-wohlgefällige darzustellen, mithin die ästhetischen Ideen durch die eigene Wirksamkeit des menschlichen Geistes zu realisiren, so müssen in der Ästhetik vor allen Dingen die ästhetischen Ideen selbst und die darauf sich beziehenden Geschmacksurtheile nach ihrem ursprünglichen Charakter erwogen werden, ehe man von der Darstellung des Ästhetisch-wohlgefälligen durch die Kunst reden kann. Freylich mag bey der Exposition jener Ideen auf wirkliche Producte der Kunst, so wie der Natur, immerhin Rücksicht genommen werden, um die gegebenen Erklärungen und aufgestellten Grundsätze durch Beyspiele anschaulicher zu machen und zu bestätigen, wobey es auf eine deutliche Einsicht in das Wesen der Kunst noch nicht ankommt. Aber um diese zu erlangen, muß man schon mit den ästhetischen Ideen und den wesentlichen Bedingungen des Ästhetisch-wohl-

gefälligen bekannt seyn; mithin müssen diese erst durch eine möglichst vollständige Analyse und Deduction aus den ursprünglichen Gemüthsanlagen zum deutlichen Bewußtseyn erhoben werden.

§. 57.

Die angewandte Aesthetik als Kalleotechnik (§. 56.) handelt zuerst von der schönen Kunst überhaupt, und sodann von derselben insbesondere, d. h. nach ihren verschiedenen Zweigen, oder von den schönen Künsten. Mithin zerfällt sie wieder in zwey Abschnitte, wovon der erste die allgemeine und der zweyte die besondere Kalleotechnik heißen kann. Die Theorie jeder schönen Kunst im Einzelnen aber (welche man in Beziehung auf die angewandte Geschmackslehre eine individuale Kalleotechnik, und in Beziehung auf die gesammte Geschmackslehlehre eine besondere Aesthetik nennen könnte) bleibt vom Gebiethe der philosophischen Geschmackslehre ausgeschlossen, indem diese bloß den allgemeinen Charakter der schönen Künste zu erwägen hat (§. 3.).

Der angewandten Geschmackslehre

erster Abschnitt.

Allgemeine Kalleotechnik.

§. 58.

Die Kunst überhaupt (ars, τεχνη) ist die Geschicklichkeit eines vernünftigen Wesens auf eine zweckmäßige Weise nach frey entworfenen Regeln zu handeln. Dadurch unterscheidet sie sich einerseits von der Wissenschaft (scientia, ἐπιστημη), vermöge welcher ein vernünftiges Wesen bloß etwas erkennt, anderseits von der Natur (natura, φυσις), welche auf eine zweckmäßige Weise nach nothwendigen Gesetzen wirkt. Die Kunst ist aber von beyden abhängig und setzt sie als Bedingungen ihrer Möglichkeit voraus.

Anmerkung 1.

Kunst und Wissenschaft beziehen sich beyde auf das, was der Mensch als vernünftiges Wesen vermag, und setzen daher ein gewisses Vermögen desselben voraus. Jene bezieht sich aber auf das, was der Mensch

kann, d. h. durch sein practisches Vermögen oder als practisch-vernünftiges Wesen vermag, diese hingegen auf das, was er weiß, d. h. durch sein theoretisches Vermögen oder als theoretisch-vernünftiges Wesen vermag. Die Kunst hat daher vom Können, die Wissenschaft vom Wissen ihren Nahmen. Jene ist Geschicklichkeit, diese Erkenntniß. Es gibt aber Dinge, die man kann, sobald man sie weiß. Wer da weiß, wie auf einer geraden Linie ein Perpendikel oder ein gleichseitiges Dreyeck errichtet wird, kann es auch. Eben so gibt es Dinge, die man kann, ohne sie zu wissen. So können wir sehen und hören, ohne eigentlich zu wissen, wie es damit zugeht. In beyden Fällen wird keine besondere Geschicklichkeit erfordert. Mithin findet auch der Begriff der Kunst keine Anwendung auf sie. Daher sagt man von Dingen, die jedermann kann: Das ist keine Kunst. Allein es gibt auch Dinge, die man nicht kann, wenn man sie auch weiß, und noch weniger, wenn man gar nichts von ihnen weiß. So weiß mancher, wie eine Uhr oder Mühle gebaut wird, ohne sie darum selbst bauen zu können. Hierzu gehört eine besondere Geschicklichkeit. Mithin findet der Begriff der Kunst auch nur auf solche Dinge Anwendung. Es setzt also die Kunst eine gewisse Erkenntniß oder Wissenschaft von dem, worauf sie sich bezieht und wodurch sie ausgeübt wird, voraus (z. B. die Dichtkunst Kenntniß der Sprache, die Mahlerkunst Kenntniß der Farben, die Baukunst Kenntniß von den Baumaterialien u. s. w.); und da auch die Regeln einer jeden Kunst selbst wieder zum Gegenstand einer Wissenschaft gemacht werden können (woraus die Theorie der einzelnen Künste entspringt): so sind Kunst und

Wissenschaft sehr genau mit einander verbunden, und darum werden auch beyde Ausdrücke häufig mit einander verwechselt. Indessen wird dadurch ihr Unterschied keineswegs aufgehoben, da dieser in dem Wesen des menschlichen Gemüthsvermögens selbst gegründet ist (Fund. §. 75) *).

*) Bey den Griechen und Römern werden επιστημη und τεχνη, scientia und ars sehr oft als gleichgeltend gebraucht. So nennt Aristoteles (κατηγ. 6. §. 26. ed. Bip.) die Musik επιστημην, wie die Grammatik, und beyde wurden auch bekanntlich von den Alten zu den artibus liberalibus gezählt. Deßhalb unterscheidet auch Quinctilian (inst. orat. 2, 18.) artes theoreticas und practicas, und erklärt jene für positas in inspectione i. e. cognitione et aestimatione rerum, qualis est astrologia, folglich für Wissenschaften. Wenn daher Cicero (de orat. 1, 23.) sagt, artem esse ex rebus penitus perspectis planeque cognitis atque ab opinionis arbitrio sejunctis scientiaque comprehensis, so meint er eigentlich auch eine solche theoretische Kunst oder eine Wissenschaft, unterscheidet jedoch anderwärts (de fin. 1, 14.), wo vom Ackerbau die Rede ist, beyde Ausdrücke (scientia atque ars agricolarum), weil der Ackerbau beydes fordert. — In den bekannten Aussprüchen: Ars non habet osorem etc. und: Didicisse fideliter artes etc. sind die Wissenschaften nicht minder als die Künste gemeint. Darum heißt auch bey den Alten in artis formam aliquid redigere nichts anders als etwas wissenschaftlich bearbeiten, oder einer Erkenntniß die systematische Form geben. Da nun eine Wissenschaft in dieser Hinsicht eben so wie das Kunstwerk ein freyes und zweckmäßiges Product menschlicher Thätigkeit ist, so gehört zur Entwerfung und Ausführung eines Sy-

Anmerkung 2.

Die Natur bringt eben sowohl als die Kunst hervor (producit) und das von jener Hervorgebrachte (productum) erscheint uns ebenfalls als etwas Zweckmäßiges (Met. §. 144. und 145.). Da wir aber die Producte der Kunst von den Producten der Natur (oft schon auf den ersten Blick) unterscheiden, so muß auch das Hervorbringen beyder verschieden seyn. Das Hervorbringen der Natur ist nähmlich ein bloßes Wirken nach nothwendigen Gesetzen, die daher auch Naturgesetze heißen, das der Kunst aber ein Handeln nach frey entworfenen Regeln, die daher auch Kunstregeln heißen. Jenes Wirken erscheint uns daher ungeachtet seiner Zweckmäßigkeit als eine instinktartige, vom blinden Trieb abhängige, dieses Handeln aber als eine freye von der Vernunft selbst geregelte Thätigkeit. Wenn wir also die Natur eine Künstlerinn nennen, so betrachten wir sie nach der Analogie der Kunst, indem wir bloß auf die Zweckmäßigkeit ihrer Wirkungen hinsehen (reflectiren) und von der Art und Weise ihrer Wirksamkeit wegsehen (abstrahiren). Diese Analogie dringt sich uns vornähmlich auf bey der Wirksamkeit der Thiere als

---

stems von Erkenntnissen auch eine gewisse Geschicklichkeit oder Kunst, die aber mehr logisch als ästhetisch ist. Denn ästhetisch kann sie nur in stylistischer Hinsicht werden, indem alle Erkenntnisse durch die Kunst der schönen Schreibart sich auch auf eine geschmackvolle oder ästhetisch-wohlgefällige Weise darstellen lassen. Auf diese Art werden Kunst und Wissenschaft wieder durch ein neues Band umschlungen.

derjenigen Naturwesen, welche mit uns selbst am nächsten verwandt sind, indem sie uns wegen ihrer willkührlichen Bewegungen als beseelte Wesen erscheinen (Met. §. 142.). Daher legen wir besonders denjenigen Thieren, welche in ihren Wirkungen einen hohen Grad von Zweckmäßigkeit zu erkennen geben, Kunsttriebe bey; und wenn wir diese Triebe nach unserem Belieben lenken und leiten können, so daß wir den Thieren durch unsere Kunst — indem wir sie abrichten, d. h. durch abgenöthigte Wiederhohlung zu gewissen Thätigkeiten gewöhnen — noch einen höhern Grad von Zweckmäßigkeit in ihren Wirkungen mittheilen: so sagen wir von ihnen, daß sie Künste lernen und Kunststücke, nicht aber Kunstwerke, machen *). Aber diese thierische Kunst ist von der menschlichen dennoch wesentlich verschieden, indem jene nichts weiter ist, als eine von nothwendigen Gesetzen entweder der bloßen oder der durch menschliche Kunst mittelst der Angewöhnung geleiteten Natur abhängige Wirksamkeit, in welcher sich daher auch kein eigenes inneres Streben nach dem Bessern und Höhern, kein Vervollkommnungstrieb, offenbart. Ein

*) Es ist bemerkenswerth, das Kunst-Werk immer im edlen Sinne, Kunst-Stück hingegen oft im verächtlichen Sinne gesagt wird, z. B. von dem, was ein Taschenspieler macht. Der Schauspieler dagegen macht keine Kunststücke auf dem Theater, sondern er macht sich selbst zum Kunstwerk, oder die geschickte Leistung seiner Rolle ist ein solches. Künste machen wird in derselben Bedeutung wie Kunststücke machen gebraucht.

zweckmäßiges Handeln nach frey entworfenen Regeln kommt also allein dem Menschen als vernünftigem Wesen zu, und macht ihn allein zum wahren Künstler. Übrigens können jene Regeln gar wohl eine natürliche Grundlage in den nothwendigen Gesetzen der geistigen und körperlichen Natur haben, z. B. die Regeln der Redekunst in den Gesetzen des Denkens, die Regeln der Baukunst in den Gesetzen der Schwere, die Regeln der Heilkunst in den Gesetzen des Organismes u. d. g. Denn die Thätigkeit des Menschen als eines Naturwesens ist auch immerfort von der Natur abhängig, weil ihm diese mannigfaltige Stoffe, Hülfsmittel und Veranlassungen dazu darbiethet. Dessen ungeachtet heißen jene Regeln frey entworfen, weil der menschliche Geist sich selbst gewisse Zwecke bey seiner Kunstthätigkeit setzt und die Kunstregeln mit mehr oder minder klarem Bewußtseyn nach seinen Vorstellungen von diesen Zwecken aus sich selbst erzeugt. Da nun vermöge dieser Zwecke die Naturdinge, von der Kunst bearbeitet, oft ganz andere Gestalten annehmen: so unterscheiden wir in den meisten Fällen schon durch die bloße Form Kunstproducte von Naturproducten, wenn wir auch die Zwecke selbst noch nicht kennen, um welcher willen sie so geformt sind. So werden oft unter der Erde in Grabmählern oder Ruinen alte Geräthschaften gefunden, deren Gebrauch man nicht kennt, denen man es aber auf der Stelle ansieht, daß sie nicht aus den Händen der Natur kommen, weil ihre Gestalt keine natürliche ist. Sie tragen gleichsam das Gepräge der Menschenkunst so lange an der Stirn, bis die Form von der Natur gänzlich

zerstört und der Stoff zu neuen Producten von ihr verarbeitet ist.

§. 59.

Sieht man bey der Kunst auf die Art und Weise, wie sie den menschlichen Geist beschäftigt und zur Thätigkeit bestimmt, so erscheint sie in ihrer Ausübung entweder als Spiel oder als Arbeit (§. 21. Anm. 2.). Im ersten Falle heißt sie freye, im zweyten gebundene Kunst. Eine freye Kunst, welche auf Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen, mithin auf Erregung der Geschmackslust gerichtet ist, heißt eine ästhetische oder schöne Kunst (§. 55.).

Anmerkung 1.

Die freyen Künste (artes liberae s. liberales — ingenuae — bonae), deren man sonst gewöhnlich sieben zählte *), erhielten ursprünglich ihren

*) Nähmlich Grammatik, Arithmetik, Geometrie, Musik, Astronomie, Dialectik und Rhetorik — woraus die εγκυκλιος παιδεια der Alten hervorging (Quinctilian inst. orat. 1, 10.) und wovon im gelehrten Unterricht des Mittelalters die drey ersten das Trivium und die vier letzten das Quadrivium ausmachten; daher der Nahme Trivialschule. Daß hier nach dem schwankenden Sprachgebrauche des Wortes ars (§. 58. Anm. 1.) Künste und Wissenschaften verwechselt sind, liegt am Tage. Dieselbe Verwechslung hat auch der philosophischen Facultät auf Universitäten, die eigentlich eine Facultät der freyen Wissenschaften

Nahmen davon, daß man gewisse Künste (und Wissenschaften) eines freyen, d. h. freygebornen und wohlerzogenen Mannes vorzüglich würdig fand, die übrigen aber größten Theils Sclaven oder andern Leuten aus der niedrigen Volksclasse überließ. Späterhin, nachdem das Zunft- und Innungswesen sich ausgebildet hatte, verstand man unter freyen Künsten auch die unzünftigen, d. h. deren Ausübung durch keine Zunftgesetze beschränkt, sondern jedermann freygelassen war. Nach solchen willkührlichen und zufälligen Merkmahlen läßt sich aber der Begriff einer freyen und ihr Unterschied von der unfreyen oder gebundenen Kunst gar nicht bestimmen. Wir müssen vielmehr andere und tiefer liegende Kriterien aufsuchen. Frey heißen demnach Künste weder in Beziehung auf die Personen, welche sie treiben — denn auch Sclaven können freye Künste üben — noch in Beziehung auf die Gesetze, welche deren Ausübung in bürgerlichen Gesellschaften beschränken — denn auch freye Künste können be-

---

und als solche nicht die unterste nach der scholastisch-politischen, sondern die oberste nach der natürlichen Rangordnung der Wissenschaften ist, den Nahmen Facultas artium (scl. liberalium) und den von dieser Facultät kreirten Doctoren den Nahmen Magistri artium liberalium gegeben. Freye Kunstmeister im eigentlichen Sinne würden Musikmeister, Tanzmeister u. d. gl. seyn. Was aber die an manchen Orten (z. B. in Leipzig) schlechtweg sogenannten Kunstmeister und Kunstknechte anlangt, so hat man bey diesem Ausdrucke nicht einmahl eine gebundene Kunst, sondern nur das Product einer solchen, nähmlich eine Wasserkunst, im Sinne.

schränkenden Gesetzen unterworfen werden — noch auch in Beziehung auf die Regeln, nach welchen ein Künstler handelt — denn diese sind bey allen Künsten frey entworfen, wenn man auf ihren Ursprung sieht (§. 58. Anm. 2.) — sondern bloß in Beziehung auf die Art und Weise, wie die Künste bey ihrer Ausübung den menschlichen Geist beschäftigen und zur Thätigkeit bestimmen. Erscheint diese Beschäftigung als Spiel, so erscheint auch die Ausübung der Kunst selbst als eine freye Thätigkeit, die durch sich selbst interessirt und daher auch den Geist zum Beginnen und Fortsetzen derselben durch sich selbst bestimmt oder die sich selbst in Schwung erhält. Eine solche Thätigkeit bedarf theils keines Zwanges, theils leidet sie denselben nicht, wenn sie ganz gelingen soll. Folglich heißt auch eine Kunst, die bey ihrer Ausübung den Geist auf solche Art beschäftiget, mit Recht eine freye, z. B. Musik, Dichtkunst, Mahlerey, Tanzkunst, Schauspielkunst, und die schlechtweg sogenannten Spielkünste, welche eine untergeordnete Art der freyen Künste ausmachen. Es gibt nähmlich zwey Hauptclassen derselben. In der ersten stehen die schönen Künste, d. h. diejenigen, welche auf Darstellung des Ästhetisch-wohlgefälligen und mittelst desselben auf Hervorbringung der Geschmackslust abzwecken, und deßhalb auch ästhetische Künste heißen könnten. Diese sind höhere Spielkünste; denn wiewohl man deren Ausübung mit Recht ein Spiel nennt (z. B. Clavierspiel, Flötenspiel, Schauspiel), so betrachtet man doch diese künstlerische Thätigkeit als etwas Höheres oder Edleres mit einer besonderen Gunst und

Achtung *). In der zweyten Classe stehen die niederen oder schlechtweg sogenannten Spielkünste, als die Kunst des Ballspiels, Brettspiels, Kartenspiels, Kegelspiels u. d. g.; denn bey diesen ist's nur darauf abgesehen, durch eine spielende Thätigkeit sich selbst und allein (wie beym Grillenspiel) oder auch zugleich Andern (wie beym Kartenspiel und allen Gesellschaftsspielen, die keinen ästhetischen Charakter haben) die Zeit zu verkürzen, und beym Verlaufe derselben nicht lange Weile (die Last des unbeschäftigten Daseyns) zu fühlen. Sie sind also ein bloßer Zeitvertreib, oft sogar ein Zeitverderb, wenn die ohnehin schon so flüchtige Zeit dadurch nur vertändelt wird, und nicht viel besser, oft wohl noch schlimmer, als das Dolce far niente. Mit einem Wort, es ist bey ihnen bloß auf angenehme Unterhaltung abgesehen — sie sind angenehme Künste **).

*) Es scheint, als wenn um dieser Achtung willen der Sprachgebrauch es nicht gewagt hätte, die Ausübung aller schönen Künste ein Spiel zu nennen. Wenn man aber diesen Ausdruck in seiner wahren Bedeutung nimmt, so ist die Thätigkeit des Dichters und des Mahlers ihrem Wesen nach so gut ein Spiel als die des Tonkünstlers und des Schauspielers.

**) Angenehm kann nicht die Kunst heißen, deren bloßes Product angenehm ist, wie die Kochkunst oder Zuckerbäckerkunst — denn diese sind in der Ausübung mehr unangenehm, als angenehm — sondern die an und für sich selbst, also in, mit und durch ihre Ausübung, angenehm ist. Nimmt man das Wort ästhetisch im weiteren (etymologischen) Sinne, so sind alle Spielkünste ästhetisch, im engeren aber sind es nur die schönen (§. 1. Anm. 1.). Daß es übrigens bey

Anmerkung 2.

Gebunden heißen Künste ebenfalls in Beziehung auf die Art und Weise, wie sie bey ihrer Ausübung den menschlichen Geist beschäftigen und zur Thätigkeit bestimmen. Erscheint diese Beschäftigung als Arbeit, so erscheint auch die Ausübung der Kunst selbst als eine gebundene Thätigkeit, die nur wegen des dadurch erreichbaren Zweckes interessirt und daher auch den Geist durch diesen im Anfange und Fortgange derselben bestimmt. Eine solche Thätigkeit ist also einem gewissen Zwange unterworfen, es sey nun, daß dieser Zwang von dem handelnden Subjecte selbst oder von einem anderen ausgehe. Denn Zwang findet immer statt, wenn eine Thätigkeit nicht durch sich selbst interessirt und sich selbst in Schwung erhält, sondern durch einen anderweiten Zweck als nothwendig bestimmt ist. Folglich heißt auch eine Kunst, die bey ihrer Ausübung den Geist nicht als Spiel sondern als Arbeit beschäftigt, mit Recht eine

---

Manchen, welche die bloß angenehmen Spielkünste ausüben, mehr auf den damit oft verknüpften Gewinn, als auf Unterhaltung abgesehen ist, und daß sie deßhalb, wenn der gehoffte Gewinn sich in baaren Verlust verwandelt, diese Künste als unangenehme, ja wohl gar als höchst abscheuliche verwünschen, geht diese Künste selbst nichts an; denn alles Angenehme kann unter Umständen unangenehm werden. Eben so wenn einige dieser Künste zugleich den Verstand üben (wie Damen- und Schachspiel) oder den Körper (wie Ball- und Billardspiel), und dadurch einen Vorzug vor den übrigen behaupten, so ist auch dieß nur zufällige Nebensache.

gebundene z. B. Heilkunst, Rechenkunst, Meßkunst, Kriegskunst, Haushaltungskunst, Staatskunst, und alle mechanischen Künste, welche in der schlechtweg sogenannten Kunstlehre (technologia) betrachtet und auch Handwerke genannt werden *). Es zerfallen also die gebundenen Künste ebenfalls in zwey Hauptclassen. Zur ersten gehören die höheren Arbeitskünste, welche sich auf die Realisirung solcher Zwecke beziehen, die nur unter Voraussetzung eines größeren Maßes von geistiger Kraft und selbst von wissenschaftlicher Bildung glücklich erreicht werden können. Es entsprechen ihnen daher auch auf dem Gebiethe der Erkenntniß besondere Wissenschaften, z. B. den vorhin genannten die Arzneywissenschaft, die Arithmetik, die Geometrie (beyde als bloße Wissenschaften gedacht, die jemand völlig inne haben kann, ohne darum ein geschickter Rechner oder Feldmesser zu seyn), die Kriegs-, Haushaltungs- und Staatswissenschaft. Da nun solche Künste gleich den schönen eines freyen Mannes würdig sind, und ihre Ausübung als etwas Höheres oder Edleres, das Achtung verdient, gewöhnlich keinen Zunft- oder Innungsgesetzen unterworfen ist, so haben sie in dieser Rücksicht auch oft auf den Titel freyer Künste Anspruch gemacht. Wenn man aber den

*) Bloßes Handwerk ist keine einzige Kunst; jede fordert bey ihrer Ausübung auch eine gewisse Kopfarbeit. Das Mehr und Weniger bestimmt hier eigentlich den Unterschied, so daß sich keine recht bestimmte Gränzlinie ziehen läßt. Gewöhnlich nennt man auch nicht alle mechanischen Künste Handwerke, sondern nur die gemeineren und zünftigen.

Begriff einer freyen Kunst nicht nach zufälligen, sondern bloß nach wesentlichen Merkmahlen bestimmt, so sind sie vielmehr gebundene als freye Künste. Zur zweyten Classe der gebundenen gehören dann die niederen oder schlechtweg sogenannten Arbeitskünste, als die Tischlerkunst, Sattlerkunst, Kochkunst, Müllerkunst, Bäckerkunst u. d. gl.; denn sie beziehen sich auf solche Zwecke, die hauptsächlich durch körperliche Thätigkeit, besonders der Hände als Maschinen oder Bewegungswerkzeuge, erreicht werden können, und fordern daher mehr Handarbeit, die oft schlechtweg Arbeit heißt, als Kopfarbeit *).

*) Der lateinische Ausdruck artes sellulariae s. sedentariae, womit man die niederen Arbeitskünste oder die sogenannten Handwerke benennt, bezeichnet sie nur von Seiten eines zufälligen Umstandes, des Sitzens auf dem Arbeitsstuhle. Indessen paßt ein solches Merkmahl eben so gut auf jeden anderen Künstler, der sitzend spielt oder arbeitet, und selbst auf den Gelehrten, der sitzend die Kunst zu denken, zu lesen, zu schreiben und zu lehren übt. Dasselbe gilt auch von dem Ausdrucke Lohnkünste (artes mercenariae), womit Kant in der Kritik der Urtheilskraft (S. 175. Aufl. 2.) die Handwerke bezeichnet wissen will, weil er meint, daß derjenige, welcher eine freye Kunst übe, in dieser Thätigkeit selbst Genuß finde, mithin durch keinen Lohn dazu bestimmt zu werden brauche, der Handwerker aber durch eine solche Vergeltung zur Übernahme einer nicht an sich selbst angenehmen Beschäftigung gereizt werden müsse. Allein dieses Merkmahl paßt ebenfalls nicht nur auf alle, die eine gebundene Kunst üben (z. B. den Heilkünstler, den Staats- und Kriegskünstler), sondern auch auf freye

Anmerkung 3.

Da nach einer schon oben (§. 21. Anm. 2.) gemachten Bemerkung das Spiel zur Arbeit und die Ar-

---

Künstler (als Mahler, Bildhauer, Architecten), indem die Künstler beyderley Art, wenn sie auch nicht immer gerade um des Lohns willen thätig sind, doch gewöhnlich und gern für das, was sie hervorbringen oder leisten, einen Lohn empfangen, es mag nun dieser bestehen, worin er wolle. Es steht also der freyen Kunst nicht das Handwerk als eine Lohnkunst entgegen, sondern die gebundene Kunst, und beyde können Lohnkünste heißen. Weil aber diejenigen, welche eine freye oder gebundene Kunst von der höheren Art üben, gewöhnlich mehr oder doch zugleich durch den Ehrtrieb geleitet werden, so nennt man den Lohn, den sie empfangen, mit Recht einen Ehrenlohn oder Ehrensold (honorarium), gleich dem Lohne der Gelehrten für ihre Schriften und mündlichen Vorträge, indem Schriftsteller und mündliche Lehrer in der That auch eine Kunst üben, nähmlich die des schriftlichen und mündlichen Vortrags, welche theils zu den gebundenen, theils zu den freyen gehört; zu jenen in Ansehung des Stoffs und der logischen, zu diesen in Ansehung der ästhetischen Form. Da man aber bey einem wissenschaftlichen Werke und mündlichen Vortrage mehr auf den Inhalt und die logische Form sieht, so pflegt man es mit der ästhetischen nicht so genau zu nehmen, obwohl die Vernachlässigung derselben nie zu billigen ist. Was übrigens die Größe des Ehrenlohns anlangt, so kann diese nach keinem bestimmten Maßstabe geschätzt werden. Denn was die freyen und gebundenen Künste der höheren Art produciren, hat eigentlich keinen Markt-, sondern einen Affectionspreis und dieser ist nach dem Grade der Affection bald höher bald niedriger. Daher werden Romanschreiber oft weit besser als ge-

heit zum Spiele werden kann, so kann auch 1) der freye Künstler sein Geschäft als bloße Arbeit treiben und dadurch bis zum gebundenen Künstler der niedrigsten Art, zum bloßen Handwerker, herabsinken. Solche handwerkende freye Künstler sind z. B. Musikanten, die in den Schenken aufwarten und die man daher Bierfiedler nennt, Poeten, die auf jede Veranlassung einige Verse und Reime zu machen bereit sind, und die man daher nicht einmahl Gelegenheitsdichter sondern nur Versler und Reimer nennen sollte, desgleichen manche herumziehende Schauspieler und Porträtmahler, die gleichsam nur Fabrikwaare liefern und auch diese herzlich schlecht, indem sie nichts von einer freyen Geistesthätigkeit wissen, sondern nur wegen des leidigen Hungers (eines Zwangs von der härtesten Art) für den kärglichsten Lohn arbeiten. Es kann aber auch 2) der gebundene Künstler sein Geschäft zum Theil als Spiel treiben und sich dadurch zum freyen Künstler wenigstens annähernd erheben. Dieß wird der Fall seyn, wenn der gebundene Künstler mit Geschmack arbeitet, mithin bey der Arbeit seine Thätigkeit zugleich auf Darstellung des Ästhetisch-wohlgefälligen gerichtet ist. Da es nun gewisse Künste gibt, welche einer solchen Vereinigung der Geschmackslust mit ihren Producten ganz vorzüglich fähig sind und daher den Künstler gleichsam von selbst dazu einladen, so kann man diese Künste als gemischte (theils freye theils gebundene) ansehen, auf

---

lehrte Schriftsteller honorirt, so wie Katharina II. einem Ballettänzer mehr Gehalt als ihren Generalen geben mußte, weil diese nicht — tanzen konnten.

deren nähere Betrachtung wir in der Folge zurückkommen werden *).

§. 60.

Da der ästhetische oder schöne Künstler dasjenige, was seinem Gemüthe vorschwebt, es sey nun etwas äußerlich oder bloß innerlich Wahrnehmbares, durch irgend etwas Aeußeres (Töne, Farben, u. d. g.) auf eine solche Art darstellen soll, daß diese Darstellung durch sich selbst oder unabhängig von allem fremdartigen Interesse ein Gefühl der Lust in uns errege, so kann die ästhetische oder schöne Kunst auch erklärt werden, objectiv als eine durch sich selbst gefallende Art der Darstellung des Innern im Menschen mittelst eines Aeußern, und subjectiv als die Geschicklichkeit in einer solchen Art der Darstellung. Was demnach die schöne Kunst als solche produciren soll, muß entweder unmittelbar etwas Aesthetisch-wohlgefälliges seyn, oder wenigstens mittelbar

*) Wenn man alle Künste in freye, gebundene und gemischte eintheilt, so läuft diese Eintheilung parallel mit der Eintheilung der Wissenschaften, die ebenfalls in diese drey Hauptclassen zerfallen. S. Versuch einer neuen Eintheilung der Wissenschaften zur Begründung einer besseren Organisation für die höheren Bildungsanstalten. Züllichau. 1805. 8.

durch die Darstellung ein solches Object werden (§. 59. nebst Anm. 1.).

Anmerkung.

Dieser Satz, welcher aus dem bisher erörterten Begriffe der schönen Kunst nothwendig folgt, ist als das oberste Princip der Kalleotechnik oder schönen Kunstlehre anzusehen, und liegt als solches einer jeden Theorie von den einzelnen schönen Künsten, die wir in der Folge kennen lernen werden, zum Grunde, so daß jede solche Theorie (z. B. die Poetik) zeigen muß, wie durch das besondere Darstellungsmittel, dessen eine einzelne schöne Kunst sich bedient, das Ästhetisch-wohlgefällige in ihren eigenthümlichen Producten zu erreichen sey. Man kann jenes Princip auch das Gesetz der Schönheit nennen, wenn man unter dem Schönen im weitesten Sinne (§. 55. Anm.) das Ästhetisch-wohlgefällige überhaupt versteht, den außerdem würde dieses Gesetz zu eng seyn, weil es das Erhabene und das mit dem Schönen und Erhabenen Verwandte ausschließen würde. Aus jenem Princip aber werden sich in der Folge verschiedene andere ergeben, z. B. daß die schöne Kunst nach dem Idealischen streben, daß ihre Producte charakteristisch seyn müssen u. d. gl. Dadurch wird auch der Streit über den Vorrang des einen oder andern Grundsatzes von selbst wegfallen. Denn darin kommen doch hoffentlich alle Kunsttheoretiker überein, daß jedes Product der schönen Kunst ein ästhetisches Wohlgefallen bewirken solle, und alle ihre Forderungen beziehen sich eben darauf zu zeigen, wie und wodurch dieses geschehen könne. Wenn nun etwas nicht an und für sich oder unmittelbar ästhetisch-wohlgefällig ist, so

wird die schöne Kunst, so fern sie diesen Charakter behaupten und dennoch ein solches Object in ihren Wirkungskreis aufnehmen will, es mittelst der Darstellung selbst zu einem wohlgefälligen Dinge erheben müssen. Mithin ist und bleibt obige Forderung in jeder Hinsicht Hauptgesetz der schönen Kunst und folglich auch Darstellung des ästhetisch-wohlgefälligen Hauptzweck derselben.

§. 61.

Die schöne Kunst setzt demnach voraus theils ein gewisses Darstellungsvermögen, welches von der Einbildungskraft abhängig ist, theils eine gewisse Uebung von Seiten des Künstlers, wodurch das Vermögen in seiner Wirksamkeit zur Fertigkeit erhoben und Virtuosität erzeugt wird.

Anmerkung.

Darstellungsvermögen haben eigentlich alle Menschen; sie würden sonst ihr Inneres gar nicht durch ein Äußeres zu erkennen geben können. Es beruht aber dasselbe auf dem Zusammenhange des theoretischen und practischen Gemüthsvermögens überhaupt (Fund. §. 75.), vermöge dessen die Thätigkeit des letzten ein Zeichen oder Darstellungsmittel für die Thätigkeit des ersten werden kann. So ist das Sprechen als Articuliren der Töne eine transeunte oder practische Thätigkeit des Menschen, welche eine immanente oder theoretische Thätigkeit desselben, das Denken, bezeichnet, die Sprache also ein Darstellungsmittel der Gedanken und das Sprachvermögen ein Darstellungsvermögen durch articulirte Töne. Der Stumme, der

bloß gesticulirt statt zu articuliren, mithin durch Gesticulation als eine andere Art der practischen Thätigkeit spricht, braucht seine Mienen und Geberden als ein solches Darstellungsmittel, und wenn er schreiben oder mahlen kann, welches wieder andere Arten transeunter Thätigkeit sind, so braucht er die Schriftzüge oder Pinselstriche dazu. Kurz alle Darstellung ist nur durch Verknüpfung einer doppelten Thätigkeit, deren jeder Mensch fähig ist, möglich. Das Darstellungsvermögen läßt aber wie jedes andere Gemüthsvermögen verschiedene Grade zu, und seine Wirksamkeit ist durchaus abhängig von der Einbildungskraft, sowohl der reproductiven oder wiederhohlenden, welche dem Gemüthe mannigfaltigen Stoff zum Darstellen gibt, als der productiven oder schöpferischen, welche diesen Stoff durch neue Bildungen ins Unendliche vermannigfaltigt und eben dadurch nicht bloß die Darstellungsobjecte, sondern auch die Darstellungsmittel vervielfältigt *). Je lebendiger also die Einbildungs-

*) Manche nennen die reproductive Einbildungskraft schlechtweg Einbildungskraft, die productive aber Phantasie oder Bildungskraft, und meinen, der schöne Künstler bedürfe eigentlich nur dieser. Allein das Wirken der letzten ist eben sowohl ein In-sich-hinein-bilden des Gemüthes, als das Wirken der ersten, und wer in der Fieberhitze Abwesendes oder Vergangenes als gegenwärtig sieht, phantasirt eben sowohl als der, welcher noch nie gesehene und gehörte Dinge träumt. Nun ist zwar die Productivität der Einbildungskraft bey einem schönen Künstler die Hauptsache, weil er sonst nicht ursprünglich (originaliter), sondern nur nachmachend

kraft in einem Subjecte wirkt, desto energischer wird auch sein Darstellungsvermögen seyn, indem er sich zur Darstellung nicht bloß erweckt fühlt, sondern ihm auch diese durch die Energie der Einbildungskraft erleichtert wird. Aber die Darstellung hat auch ihre mechanischen Schwierigkeiten, welche gleichsam in der Sprödigkeit des rohen Stoffs liegen, der zum Darstellungsmittel gebraucht werden und deßhalb eine gewisse Form annehmen soll. Die Sprache z. B. deren sich der Dichter, die Maßen, deren sich der Bildner, die Farben, deren sich der Mahler bedient, um, jeder auf seine Weise, Inneres äußerlich darzustellen, haben in der Behandlung ihre eigenen Schwierigkeiten, die nur durch Übung überwunden werden können, indem diese das bloße Vermögen in Fertigkeit verwandelt. Hieraus entsteht dann die Künstlertugend (virtus artistica s. aesthetica) oder die Virtuosität, welche also nicht bloß dem kunstfertigen Musiker, der im engeren Sinne Virtuos heißt, sondern überhaupt jedem Künstler zukommt, der es in der Ausübung seiner Kunst zu einer solchen Fertigkeit gebracht hat, daß er auch das Schwierigste mit Leichtigkeit ausführt. Durch diese Leichtigkeit in der Production gewinnt

---

(imitative) darstellen oder bloß copiren würde; aber die Reproductivität ist ihm nicht minder nothwendig, weil ohne sie gar kein Stoff zu neuen Bildungen vorhanden seyn würde. Würde wohl z. B. der, der immer in kahlen und flachen Steppen gelebt und auch nicht einmahl ein Bild von einer schönen Landschaft gesehen hätte, im Stande seyn, eine solche darzustellen?

das Product selbst den Schein einer größeren Freyheit, indem alsdann die Darstellung des Künstlers zwar pünctlich, aber doch nicht peinlich ist, so daß man ihr nicht das Mühsame der Schule oder den Zwang der Regeln ansieht, wodurch das freye Spiel der Gemüthskräfte in der Contemplation des Products gestört werden würde *). Zugleich scheint es aber auch, als wenn das Product gar nicht anders als so, wie es ist, seyn könnte, als wenn der Künstler, durch seine innere Natur getrieben, gerade dieß hätte produciren müssen. Mithin vereinigt sich dann auf eine wundervolle Weise der Schein der Kunstfreyheit mit dem Scheine der Naturnothwendigkeit in einem und demselben Producte **).

---

*) Um dieser Störung willen mißfallen so viele Sonette, besonders in unserer etwas schwerfälligen und reimarmen Sprache. Man sieht es den meisten Gedichten dieser Art an, wie viel Mühe es gekostet hat, Gedanken und Empfindungen gerade in diese Zahl von Versen und Reimen nach dieser bestimmten Anordnung einzuzwängen oder auch auszurecken. Die Darstellung mißfällt also um ihrer Peinlichkeit willen. In einer Sprache hingegen, die so biegsam, geschmeidig und reich an Reimen ist, wie die italienische, ist eine solche Darstellungsform weit leichter, und gewinnt eben dadurch den Schein größerer Freyheit.

**) Wenn man sagt, die Natur sey schön, wenn sie als Kunst — und die Kunst, wenn sie als Natur erscheine, so heißt dieß wohl nichts anders als, die Natur nehme in ihren schönen Producten den Schein der Freyheit und die Kunst den Schein der Nothwendigkeit an. Das Letzte ist aus dem Obigen klar. Das Erste aber erhellet daraus, daß die Natur, wenn sie Schönes hervorbringt, dem Effecte nach mit dem Zwe-

§. 62.

Die schöne Kunst kann auch eine Kunst des Genies genannt werden. Genie überhaupt ist nähmlich eine besondere Modification der Gemüthskräfte, wodurch dieselben in ihrer Wirksamkeit durch sich selbst auf eine eigenthümliche Weise productiv sind. Eine solche Modification ist vornähmlich in Ansehung derjenigen Gemüthskräfte, welche zur Ausübung der schönen Kunst nöthig sind, erforderlich, in welchem Falle das Genie ästhetisches Genie, auch schlechtweg Kunst- oder Künstlergenie heißt, indem dadurch die Natur selbst dem schönen Künstler die ästhetischen Regeln für seine Kunst an die Hand gibt. Das Genie ist daher in seinen Productionen original, wird aber erst dadurch wirklich musterhaft (exemplarisch, kanonisch oder classisch), daß es sich mit dem Geschmack in der Production vereinigt (§. 50. bis 53.).

Anmerkung 1.

Die ursprünglichen Gemüthskräfte kommen in der Erfahrung an einzelnen Subjecten mit den mannigfal-

---

cke der Kunst — Darstellung des Ästhetisch-wohlgefälligen — harmonirt, wodurch das Nothwendige (z. B. eine schöne Blume) den Charakter des Zufälligen annimmt oder ein freyes Spiel des Zufalls — gleichsam ein Glückswurf der Natur — zu seyn scheint.

tigsten Modificationen vor, die also zwar empirisch sind, deren Entstehung aber sich nicht immer aus den allmähligen Einwirkungen der Erfahrungsgegenstände auf das Gemüth begreifen läßt, weil manche derselben sich schon im zartesten Alter zeigen und unter sonst gleichen Umständen (bey gleicher Abstammung, Erziehung u. s. w.) bald vorhanden sind, bald fehlen. Solche Gemüthsbestimmungen sind also zwar nicht als ursprüngliche im strengen Sinne des Worts (transcendentale — denn sonst müßten sie allen Menschen ohne Ausnahme zukommen — Fund. §. 70.), aber doch auch nicht als erworbene, sondern vielmehr als angeborne, d. h. zugleich mit dem Individuum selbst, dem sie zukommen, entstandene Bestimmungen zu betrachten. Zu diesen Modificationen der Gemüthskräfte gehört auch jene wundervolle Eigenthümlichkeit gewisser Günstlinge der Natur, die wir mit dem Nahmen Genie bezeichnen, weil dem Menschen, dem sie zukommt, ein höherer Genius (gleich dem des Sokrates) beyzuwohnen scheint, der ihn bey seiner Thätigkeit unterstützt, lenkt und leitet*). Ein solcher Mensch zeigt nähmlich in seiner Wirksamkeit eine ungewöhnliche Energie, vermöge welcher er theils mehr

*) Man sagt von einem solchen Menschen sowohl, er sey ein Genie, d. h. ein geniales Wesen, als, er habe Genie, d. h. Genialität. Beyde Ausdrücke sagen also im Grunde einerley. Jener bezeichnet das Genie als etwas Selbstständiges, dieser als etwas Anhängendes, ohne allen specifischen oder gradualen Unterschied. Solche Unterschiede lassen sich nur durch Beywörter bezeichnen z. B. poetisches, philosophisches Genie — Genie der ersten, zweyten Größe.

als andere leistet, theils was er leistet, auf eine eigenthümliche Art leistet, so daß Andere mit aller Anstrengung es ihm hierin nicht gleich thun können. Das Genie als solches ist also niemahl passiv oder bloß empfangend; es ist stets productiv oder schaffend, ob es gleich dieß in verschiedenem Grade seyn kann. Daß nun diese Genialität nicht ursprünglich überhaupt sey, erhellet eben daraus, daß sie nicht allgemein und nothwendig, sondern bloß particular und zufällig ist. Denn sie findet nur bey einzelnen Lieblingen der Natur statt, und der Mensch kann ohne sie seiner Bestimmung als Mensch vollkommen entsprechen *). Daß sie aber etwas Angebornes (innatum s. ingenitum — daher ingenium) gleichsam Individual-ursprüngliches sey, erhellet daraus, daß sie weder durch fremde Bemühung (Erziehung und Unterricht) mitgetheilt, noch durch eigene Anstrengung (Fleiß und Studium) errungen werden kann **). Sie ist daher auch

*) Die Genialität ist nur dadurch, daß sie nicht allgemein und nothwendig ist, Genialität. Man kann sogar behaupten, daß es ein Unglück für die Menschheit wäre, wenn Alle oder auch nur die Meisten Genies wären.

**) Hiermit steht nicht im Widerspruch, was Hegewisch in seiner Geschichte der gracchischen Unruhen. (S. 11.) sagt: «Die größten Genies im Denken und Handeln sind diese großen Genies durch keine andere Ursache geworden, als weil sie starke Neigungen, große Leidenschaften hatten, die sie zu den großen Anstrengungen ihrer Kräfte vermochten.» — Denn die Kräfte mußten schon da seyn (daher es richtiger heißen würde: zur Anstrengung

wie alles Urſprüngliche, es heiße ſo in allgemeiner oder individualer Beziehung, unerklärbar und unbegreiflich *). Sie iſt ferner ein freyes Geſchenk der Natur und gehört daher zu den Naturgaben oder natürlichen Talenten eines Individuums **). Sie

---

ihrer großen Kräfte) und jene Neigungen und Leidenſchaften ſind die gewöhnlichen Begleiterinnen des Genies, mithin auch Erweckungsmittel desſelben. Solche Mittel ſind aber auch fremde und eigene Bildung, deren das Genie ebenfalls bedarf, wenn es nicht verkrüppelt werden oder verborgen bleiben ſoll. Der göttliche Funke muß hervorgelockt werden, wenn er in lichte Flammen auflodern ſoll.

*) Die Erklärungen der Genialität aus phyſiſchen Gründen (z. B. aus einer höheren Reizbarkeit des Nervenſyſtems oder nach der Gallſchen Kraniologie aus dem größeren Umfange gewiſſer Gehirntheile, welche die organiſchen oder materialen Bedingungen gewiſſer Geiſtesfunctionen ſeyen, wodurch auch eine größere Intenſität oder Stärke in dieſen Functionen ſelbſt bewirkt werde) erklären eigentlich nichts. Denn abgeſehen von der Unerweislichkeit der Richtigkeit dieſer Erklärungen, ſo entſteht die neue Frage: Woher die höhere Reizbarkeit der Nerven oder die größere Ausdehnung der Organe in gewiſſen Subjecten? worauf dann keine Antwort möglich iſt. Man könnte daher die Genialität mit der Electricität vergleichen und ſagen, wie dieſe nur in, mit und durch gewiſſe Körper erſcheine, ſo jene nur in, mit und durch gewiſſe Geiſter.

**) Man hat neuerlich oft dagegen proteſtirt, daß das Genie auch Talent genannt werde, und zwar aus Furcht es möchte dadurch mit dem guten Kopfe, der Gelehrigkeit oder großen Faſſungs-

ist endlich nicht bloß auf Eine Gemüthskraft oder einen gewissen Theil menschlicher Wirksamkeit beschränkt, sondern sie kann sich auf alle erstrecken, sobald nur überhaupt Productivität in irgend einer Art unserer Thätigkeit möglich ist. Man kann daher zuvörderst unterscheiden die allgemeine Genialität (ingenium universale) und die besondere (particulare). Ob aber die allgemeine in einem Individuum statt finden, ob also jemand ein Universalgenie im strengen Sinne des Worts heißen könne, ist eine andere Frage, die schwerlich zu bejahen seyn dürfte. Wenigstens hat die Erfahrung noch kein Beyspiel der Art aufgestellt *). Die natürliche Beschränkung des

---

Kraft (capacitas) verwechselt werden. Allein diese Verwechselung ist gar nicht möglich, sobald man nur mit den Worten die gehörigen Begriffe verbindet. Talent (von ταλαντον, Wage, Gewicht, auch Geldsumme von größerem, wiewohl verschiedenem Werthe) ist ein bildlicher Ausdruck, der im Allgemeinen jede vorzügliche Gabe, womit die Natur einen Menschen ausgestattet hat, bezeichnet. Das Talent kann also seyn entweder Genie, wenn es sich durch große und eigenthümliche Productivität, oder guter Kopf, wenn es sich durch große Kapacität ankündigt. Talent ist folglich genus, Genie, species. Mithin kann man mit vollem Rechte sagen, Genie ist Talent, aber nicht umgekehrt: Talent ist Genie; denn es kann auch bloß guter Kopf seyn (Log. §. 98. Anm. 2.).

*) Wenn Leibnitz von Manchen ein Universalgenie genannt worden, so bezieht sich dieser Ausdruck bloß auf die Universalität in der Erkenntniß oder Wissenschaft. Denn in der schönen Kunst hat L. nichts geleistet, und daß er sich auch in der Poesie, Mahlerey,

menſchlichen Geiſtes ſcheint daher nur particulare Genialität zuzulaſſen. In dieſer Hinſicht unterſcheidet man nun ferner das wiſſenſchaftliche oder Gelehrtengenie (ingenium scientificum s. doctrinale) und das Kunſt- oder Künſtlergenie (ingenium technicum s. artisticum) und bezieht den letzten Ausdruck gewöhnlich nur auf die ſchöne Kunſt, ſtreitet auch wohl gar über den Vorzug des Einen vor dem Andern. Allein es liegt hierbey eine durchaus fal-

---

Muſik u. ſ. w. als Genie würde gezeigt haben, wenn er nur gewollt hätte, iſt wenigſtens unerweislich. Daher kann auch Michelangelo nicht ein Univerſalgenie heißen. Denn wenn er auch als Bildner, Mahler, Baukünſtler, und ſelbſt als Dichter ſich hervor that, ſo hat er doch in den übrigen Künſten und den Wiſſenſchaften, die Anatomie etwa ausgenommen, nichts geleiſtet. Nach der vorhin berührten Gallſchen Theorie aber ließe ſich ſogar ein phyſiſcher Grund nachweiſen, warum es kein Univerſalgenie geben könne. Denn da nach derſelben die Genialität von der großen Entwickelung gewiſſer Gehirntheile als Organe geiſtiger Thätigkeiten abhängen würde, ſo müßte der größere Umfang des einen oder einiger Organe die Entwickelung der übrigen beſchränken, wenn nicht die gleichmäßige Entwickelung aller Organe das Gehirn und durch daſſelbe auch den Schädel zu einer enormen Größe anſchwellen ſollte. Ein Schädel dieſer Art könnte auch weder Erhöhung noch Vertiefung haben, weil dieſe von der ungleichen Entwickelung der Organe abhängen ſollen, müßte alſo nicht bloß ungeheuer groß, ſondern auch vollkommen rund ſeyn. Sonach würde der Kopf eines echten Univerſalgenies ausſehen, wie ein — Waſſerkopf.

sche Ansicht vom Genie zum Grunde, welche zu berichtigen sich wohl der Mühe verlohnt, obgleich die ausführliche Untersuchung über das Genie eigentlich in die Anthropologie gehört. Es gibt nähmlich 1) genau gesprochen gar kein wissenschaftliches Genie als Gegensatz des Kunstgenies, sondern alles Genie ist einzig und allein Kunstgenie. Wenn das Genie sich auf dem Gebieth der Erkenntniß wirksam beweist, so geschieht dieß durch eine eigenthümliche Geschicklichkeit, einen durchdringenden Blick und eine ungemeine Gewandtheit des Geistes im Herbeyschaffen und Ausbilden des Stoffs der Wissenschaft, mithin durch Kunst. Denn es ist ein Können, was nicht jeder kann, wenn er auch noch so viel weiß. Wenn daher Schiller in Beziehung auf das Genie sagt,

Die schöpferische Kunst umschließt mit stillen Siegen
Des Geistes ungemeßnes Reich —

so gilt dieß von der schöpferischen Kunst des Mathematikers, des Physikers, des Philosophen so gut als von der des Dichters, des Mahlers, des Musikers. In ihnen allen wirkt, wenn sie anders wahre Genialität haben, auch wahres Kunstgenie, wiewohl in jedem auf eigene Weise. Denn es bezieht sich 2) der Ausdruck Kunstgenie nicht bloß auf die schöne, sondern auf alle und jede Kunst, sie sey frey oder gebunden, schön oder nicht schön (§. 59. nebst den Anm.). Oder waren die Erfinder der Buchstabenschrift, der Buchdruckerey, des Schachspiels, der Pendeluhren und anderer künstlichen Maschinen, waren Staatsmänner und Feldherren, wie Cyrus, Moses, Solon, Perikles, Themistokles, Epaminondas, Agesilaus, Philip-

pus Alexander, Hannibal, Scipio, Sylla, Pompejus, Caesar, Carl, Heinrich und Friedrich, waren endlich Männer, wie Sokrates, Plato, Aristoteles, Hippocrates, Archimedes, Luther Copernicus, Bako, Harvey, Galilei, Kepler, Newton, Leibnitz, Euler und Kant durch ihre eigenthümliche Productivität im Denken oder Handeln nicht eben so gut wahre Kunstgenies als Homer, Pindar, Sophokles, Phidias, Apelles, Demosthenes, Cicero, Roscius und andere auf dem Gebieth der schönen Kunst emporragende Genien? — Es muß demnach, wenn vom Genie die Rede ist, immer nur an das Kunstgenie gedacht werden. Denn nicht durch vieles Wissen, sondern durch vieles Können, es sey worin es wolle, bekundet sich das Genie. Zeigt sich also das Genie auf dem Gebieth der freyen Kunst und zwar sofern sie schön (ästhetisch) ist, so heißt es ästhetisches Genie, welches wieder nach den verschiedenen Zweigen der schönen Kunst poetisch, plastisch, musikalisch u. s. w. seyn kann. Nur wiefern die schöne Kunst auch schlechtweg Kunst heißt (§. 55. Anm.), kann man das ästhetische Genie ebenfalls schlechtweg ein Kunstgenie nennen. Zeigt sich hingegen das Genie auf dem Gebieth der gebundenen Kunst, so kann es hier auf die mannigfaltigste Weise wirksam seyn. Es kann sich z. B. in der Kunst, Staaten oder Heere zu führen und durch beydes große Veränderungen in der Welt zu bewirken, hervorthun. Dann erscheint es als Staatsmanns-, Krieger- oder Heldengenie (ingenium politicum—militares. heroicum), wofür man auch pragmatisches Genie sagen könnte *). Es kann sich aber auch in der

*) Nicht practisches Genie, weil practisch in der

Kunst, die Wissenschaften zu bearbeiten, zu erweitern und zu vervollkommnen, hervorthun, theils durch

---

engeren und gewöhnlicheren Bedeutung so viel als moralisch heißt, und ein moralisches Genie ein Unding seyn würde. Zwar haben manche wohl auch von einem Tugendgenie geredet und gemeint, Socrates, Jesus und andere wegen ihrer Tugend berühmte Männer möchten wohl Genies dieser Art gewesen seyn. Da es aber bey der Tugend eigentlich nur auf's Wollen ankommt, um zu können, was man will, das Wollen des Rechten und Guten aber in jedermanns Freyheit steht, so bedarf es zur Tugend nicht nur keines Genies, sondern es würde auch dadurch die Tugend aus dem Gebiethe der Willensfreyheit gerissen, mithin vernichtet. Ein practisches, d. h. moralisches Genie kann es also nicht geben, wohl aber ein pragmatisches, welches Hegewisch in der vorhin angeführten Schrift (S. 17.) in Beziehung auf den älteren Scipio sehr treffend so beschreibt: «Sein Genie bestand in einer Art von Begeisterung, womit er große Dinge unternahm, in dem schnellen und richtigen Blicke, womit er die Mittel entdeckte, seine Zwecke zu erreichen, in der Geschicklichkeit, womit er diese Mittel zu verbinden und anzuwenden wußte, in der Entschlossenheit und dem Muthe, womit er alles unerachtet der größten Schwierigkeiten, die er antraf, ausführte, in der Verachtung alles Gewöhnlichen und Hergebrachten, selbst der Formalitäten, die Gesetze und Herkommen vorschrieben, so oft sie ihm hinderlich waren, oder so oft er nur durch ihre Verletzung seine Zwecke, die aber immer groß und gut waren, erreichen konnte." — Pragmatisches Genie kann übrigens nicht bloß der Staatsmann und der Krieger, sondern überhaupt jeder Geschäftsmann, der Ökonom, der Arzt, der Sachwalter, der Erzie-

glückliche Beobachtungen und Verſuche (als *obſervirendes* oder *experimentirendes Genie*) theils durch tiefſinnige Unterſuchungen und Combinationen (als *ſpeculatives Genie*) theils durch glückliche Aufſpürung und Berichtigung fremder Fehler und Irrthümer (als *kritiſches Genie*) theils durch logiſche Anordnung und organiſche Geſtaltung der Erkenntniſſe (als *ſyſtematiſches Genie*). Wenn und wiefern aber das Genie ſich durch wohlgefällige Darſtellung der Erkenntniſſe im mündlichen oder ſchriftlichen Vortrage auszeichnet, handelt es als äſthetiſches Genie, ohne jedoch den höheren Schwung nehmen zu können, der ihm in freyer Darſtellung des Äſthetiſch-wohlgefälligen geſtattet wäre *). Und da

---

her, ſelbſt die Hausmutter als Erzieherinn ihrer Kinder und Führerinn ihres Hauswesens zeigen; ja es wird die letzte in dieſer Sphäre, die ihr ſchon die Natur angewieſen hat, ihre Genialität weit beſſer darlegen und ſich als Künſtlerinn beweiſen können, als wenn ſie Verſe macht, Romane ſchreibt und aus dem Griechiſchen oder Spaniſchen überſetzt, um auch als äſthetiſches Genie zu glänzen.

*) Das wiſſenſchaftliche Kunſtgenie — denn ſo müßt' es eigentlich vollſtändig heißen — hat ſich der Erfahrung zu Folge bald auf die eine bald auf die andere Art kund gethan, und es verräth große Einſeitigkeit oder Parteylichkeit, wenn man nur eine einzige Art der Genialität als die echte anerkennen will. Wenn z. B. *Plato* als ſpeculatives und äſthetiſches Genie glänzt, ſo iſt *Ariſtoteles* als kritiſches und ſyſtematiſches Genie nicht minder preiswürdig. Und wenn *Kant* als ſpeculatives Genie durch bloße Combinationen in ſeiner Naturgeſchichte des Himmels manches anti-

selbst aus mechanischen Arbeiten durch Erfindung neuer Werkzeuge und Methoden eine gewisse Genialität hervorleuchten kann, so würden wir kein Bedenken tragen, auch das mechanische Kunstgenie unter die verschiedenen Classen des Partikulargenies aufzunehmen, ohne noch darauf hinzusehen, daß eben dieses Genie dem pragmatischen und wissenschaftlichen und selbst dem ästhetischen Kunstgenie sehr oft als Begleiter und Unterstützer zur Seite geht *). — Was nun eben

---

cipirte, was Herschel als observirendes Genie späterhin durch seine Entdeckungen am Himmel bestätigte, wer darf es wagen, diesem die Palme der Genialität zu entreißen, um jenen allein damit zu schmücken? Oder ist das experimentirende Genie eines Lavoisier nicht eben so viel werth, als das speculative eines bloßen Naturphilosophen? Sollte man nicht in der Schätzung des wissenschaftlichen Kunstgenies eben so gerecht seyn, wie in der des ästhetischen, wo man es z. B. keinem Dichter zum Vorwurf macht, daß er nicht in allen Dichtungsarten auf gleiche Weise groß ist, und seine Gedichte nicht auch in Musik setzen kann, so wie keinem Mahler, daß er im landschaftlichen Fache nicht eben so groß wie im historischen ist, noch seine Figuren auch in Marmor oder Erz darstellen kann? — Wollte man übrigens das wissenschaftliche Kunstgenie eben so nach den Zweigen der Wissenschaft, wie das ästhetische nach den Zweigen der schönen Kunst, eintheilen, so könnte man auch mit Recht das philologische, historische, mathematische, philosophische u. s. w. unterscheiden.

*) Wer z. B. bedenket, daß Archimedes seinen Ruhm fast eben so sehr seinen mechanischen Erfindungen als seinen mathematischen Combinationen verdankt, und beyde recht eigentlich bey ihm Hand in

dieses ästhetische oder schlechthin sogenannte Kunstgenie anlangt, so kann es freylich weder selbst seine regelmäßige Handlungsweise in der Production auf eine bestimmte Weise darlegen, noch kann sie ihm von Andern so nachgewiesen und abgelernt werden, daß diese ohne eigene Genialität auf gleiche Art produciren könnten. Daher pflegen auch schöne Künstler, wenn sie von ihrer eigenthümlichen Thätigkeit Rechenschaft geben sollen, sich lediglich auf den Gott in ihrem Busen zu berufen (Est deus in nobis, agitante calescimus illo), indem sie bey ihren Productionen, wie von einem höheren Wesen, das ihnen selbst unbewußt die Regel an die Hand gibt, geleitet und getrieben werden. Den Producten des ästhetischen Genies läßt sich eben darum die Genialität gleichsam leichter ansehen, als den Producten des wissenschaftlichen Kunstgenies, die schon ihrer logischen Form wegen mehr das Ansehen des Fleißes und der Anstrengung an sich tragen und sogar fehlerhaft werden, wenn etwa dieser Schein durch kühne Ungebundenheit im Gedankengange und Vortrage vertilgt werden soll. Dieß ist auch der Grund, warum der regelmäßige Gang, wel-

---

Hand gingen, oder daß Herschel ein eben so geschickter Glasschleifer und optisch-mechanischer Künstler als Beobachter des Himmels und dieses zum Theil wenigstens durch jenes ist, oder daß Vogler ein nicht minder geschickter Orgelbauer als Orgelspieler ist, und dieses vielleicht ohne jenes nicht so vollkommen seyn würde — der wird hoffentlich nicht bezweifeln, daß neben den übrigen Arten der Genialität die mechanische ihren Platz recht würdig behaupten könne.

chen das wissenschaftliche Kunstgenie bey seinen Erzeugnissen nimmt, hinterher von ihm selbst oder von Anderen leichter bezeichnet und das, was es producirt hat, von diesen so in sich aufgenommen werden kann, daß es scheint, als könnte auf dem Gebiethe der Wissenschaften Fleiß und Gelehrigkeit gleiche Einsicht mit dem Genie erwerben und Producte von gleichem Werthe liefern (nach dem Sprichworte: Labor improbus omnia vincit), was auf dem Gebieth der schönen Kunst nicht möglich ist. Allein es scheint auch nur so. Denn wenn auch Fleiß und Gelehrigkeit an Extensität der Erkenntniß dem Genie gleich kommen oder wohl gar den Rang ablaufen können, so behält dieses doch immer an Intensität den Vorzug. Die Innigkeit und Lebendigkeit der Erkenntniß, das, was ihr den echtwissenschaftlichen Charakter und die wahre Evidenz gibt, bleibt immer ausschließliches Eigenthum des Genies, und nur der kann eine fremde Erkenntniß organisch (durch eine wirkliche Intussusception) in Saft und Blut verwandeln und gleichsam beseelen, der Kraft genug hat, sie nöthigenfalls auch ohne fremder Beyhülfe aus sich selbst zu erzeugen, wie manche Thiere ein so starkes Reproductionsvermögen haben, daß sie fast jedes Glied ihres Körpers, wenn sie es zufällig verloren, aus eigener Kraft wieder herstellen können (Met. §. 140. Anm. 1.). Der geniale Euclid hätte sonach immer durch irgend eine Krankheit das Bewußtseyn von seiner ganzen Geometrie verlieren mögen. Blieb nur seine Geisteskraft ungeschwächt, so würd' er sie bald wieder erfunden haben, während für einen ungenialen Schüler desselben solch ein Verlust unersetzlich gewe-

sen wäre. Und wenn auch dieser Schüler seine geometrischen Kenntnisse mit Hülfe späterer Mathematiker noch so sehr erweitert hätte, so würd' er darum doch kein besserer Geometer als jener geworden seyn. Von einer Wissenschaft aber, die wie die Philosophie nicht jenen Mechanism im Denken und intuitiven Construiren des Gedachten zuläßt, der in der Mathematik stattfindet (Fund. §. 97. Anm. 1.), gilt das Obige in noch weit höherem Grade. Denn hier tappen oft die größten Gelehrten, ja selbst große Mathematiker, ohne philosophisches Genie im Finstern. Fleiß und Gelehrigkeit allein thun's also hier so wenig, wie nach Luther's Ausspruch das bloße Wasser in der Taufe.

Anmerkung 2.

Originalität (Ursprünglichkeit im Hervorbringen) ist ein so wesentliches Merkmahl des Genies, daß es ohne jene gar nicht gedacht werden kann, mithin der Ausdruck Original-Genie ein offenbarer Pleonasm ist, bloß daher entstanden, daß man zuweilen auch geringere Talente zu freygebig mit dem Nahmen des Genies beehrt *). Das Genie im eigentlichen und

*) Eben so pleonastisch ist der Ausdruck schöpferisches, erfinderisches (heuristisches) Genie. Denn jedes Genie schafft und erfindet, obgleich das, was es schafft und erfindet, sehr verschieden seyn kann. Bald schafft es neuen Stoff herbey, bald schafft es eine neue Form für den schon vorhandenen Stoff. Bald erfindet es beobachtend, versuchend und aufspürend, bald sinnend, dichtend und denkend. Bald sind bloß metallhaltige Erze, bald die Metallkönige selbst, gereinigt von den Schlacken seine Ausbeute.

strengen Sinne aber ist innerhalb seines Wirkungskreises — denn außerhalb desselben kann es sehr beschränkt und alltäglich in seiner Thätigkeit erscheinen — dadurch original, daß es, nach einem unendlichen Ziele strebend, die Schranken des Herkömmlichen durchbricht und die gewöhnlichen Bahnen verläßt, große Entwürfe macht und mit kühner Hand ausführt, so daß es sich dabey gleichsam instinctartig selbst Regel und Gesetz ist. Sehr treffend, obgleich eben nicht poetisch, sagt daher Lessing:

Ein Geist, den die Natur zum Mustergeist beschloß,
Ist, was er ist, durch sich, wird ohne Regeln groß;
Er geht, so kühn er geht, auch ohne Weisung sicher;
Er schöpfet aus sich selbst, er ist sich Schul' und Bücher.

Kühner aber und poetischer sagt der genialere Klopstock vom genialen Künstler:

Dem Künstler ward kein Gesetz gegeben,
Wie's dem Gerechten nicht ward.
Lernt: Die Natur schrieb in das Herz sein Gesetz ihm.
— Er kennt's, und sich selbst streng ist er Thäter,
Kommt zum Gipfel.

Das Überschreiten hergebrachter Regeln ist also allerdings als Folge der Genialität ein Kennzeichen des Genies. Denn diese Regeln tragen immer zum Theil den Charakter einer gewissen empirischen Beschränktheit, ja selbst der Willkühr, und würden daher das Genie in seiner nach dem Unendlichen strebenden Thätigkeit hemmen, wenn es sich ängstlich an dieselben binden wollte. Ganz recht sagt deßhalb Boileau;

Quelquefois dans sa course un esprit rigoureux,
Trop resserré par l'art, sort des règles prescrites,
Et . . . apprend à franchir leurs limites,

Aber hier zeigt sich auch eben eine gefährliche Klippe für das Genie und hier ist der Punct, wo sich die wahre Genialität oder echte Originalität von der falschen, bloß affectirten unterscheidet. Das Genie kann nähmlich, indem es jene Schranken überschreitet, zuweilen auch wohl stolpern und durch Verstoß gegen die wohlgegründeten Gesetze der logischen oder ästhetischen Vollkommenheit ein böses Beyspiel geben. Indessen wird es selbst von seinem Falle bald wieder aufstehen und den richtigern Pfad einschlagen. Der Genielose aber, der dennoch gern für einen Originalgeist gehalten seyn möchte, sucht diesen Anspruch durch bloßes Abweichen von der Regel, mithin durch Nachäffung des Genies, zu begründen und ist also ein bloßer Genie-Affe, indem es ihm nur um den Schein der Originalität zu thun ist. Dieses Streben nach dem Schein der Originalität, Geniesucht genannt — eine, wie es scheint, zuweilen epidemisch werdende Krankheit der Geister — ist für Wissenschaft und Kunst gleich verderblich und hat selbst den Nahmen des Genies in übeln Ruf gebracht *). In der Wissenschaft verkehrt ein solches Aftergenie den sichern Gang der gründlichen Untersuchung in ein leeres Phantasiespiel, verletzt unaufhörlich durch Sprünge im Schließen —

*) Daher protestirte Lessing sehr ernstlich gegen diese Benennung, indem er sagte: «Wer mich ein Genie nennt, dem geb' ich ein Paar Ohrfeigen, daß er denken soll, es sind vier." — Und in der That, wenn man sieht, wie täglich in allen Winkeln Deutschlands neue Genies gleich den Pilzen hervorschießen, so möchte man jene Drohung für gerecht, und die Nachricht vom Genie in den Werken des Wandsbecker Bothen (Thl. 3. S. 28.) für wahr halten.

die sogenannten Genieſprünge — die Gesetze des Denkens (die logischen Regeln) und durch gewaltsame Behandlung der Sprache die Gesetze des Redens (die grammatischen Regeln), entscheidet durch Machtsprüche, die es als Orakelsprüche verkündet, hüllt sich, damit man überall recht tiefe Weisheit verborgen glaube, in mystisches Dunkel, und erklärt alle, die nicht verstehen und Beyfall geben wollen, für gemeine Naturen. In der schönen Kunst aber, wo das echte Genie in der Fülle seiner Kraft sich selbst ein höheres Gesetz ist und im Streben nach dem höchsten Ziele die schon gegebenen aber nicht allgemeingültigen Regeln nur, um das Höchste zu erreichen, verletzt, tritt das Aftergenie, ohne in sich selbst ein höheres Gesetz zu haben, alle Regeln mit Füßen und macht das Verstoßen gegen dieselben zu einer beständigen Richtschnur für seine Handlungsweise, aus Furcht, die vom Bewußtseyn eigener Ohnmacht herrührt, es möchte sonst niemand in seinen Erzeugnissen etwas Geniales finden; und so erzeugt es statt eines schönen Kunstwerks einen mißgestalteten Wechselbalg, der, wenn er etwa dem verdorbenen Geschmacke des Zeitalters schmeichelt, wohl eine Zeit lang angestaunt und bewundert werden kann, endlich aber doch gleich einem vorübergehenden Luftmeteor in das Nichts zurücksinkt. — Ein anderer Fehler aber, der dieser affectirten Originalität gewisser Maßen entgegen steht, ist die artistische Pedanterey oder das sclavische Festhalten an solchen Kunstregeln, die bloß das Herkommen geheiligt hat (z. B. das beständige Beobachten der drey Einheiten in der Dramaturgie). Denn wie der Pedant überhaupt den Werth und die Wichtigkeit der Dinge nach einem her-

kömmlichen, an sich zwar willkührlichen, ihm selbst aber zur Gewohnheit gewordenen Maßstabe schätzt, so überschätzt auch der artistische Pedant das Herkömmliche in der Kunst und hält darüber als über etwas Heiligem, wagt also nicht seinen eigenen Gang zu gehen und neue Bahnen auf dem Gebiethe der Kunst zu eröffnen oder auch nur zu betreten, wenn sie von Anderen eröffnet sind, bevor sie nicht ebenfalls das Ansehen der Herkömmlichkeit erhalten haben und gleichsam recht ausgetreten sind.

Anmerkung 3.

Originalität (die echte nähmlich) ist zugleich Exemplarität oder Musterhaftigkeit im Hervorbringen, das Genie oder der Originalgeist folglich ein Mustergeist, wie ihn auch Lessing in der vorhin angeführten Stelle nannte. Die Producte des Genies sind aber exemplarisch oder musterhaft, wie fern sie in dem, der sie vor Augen hat, ähnliche Ideen wecken und Veranlassung zu eigenen Erzeugnissen von gleicher Güte oder noch höherer Vollkommenheit werden können. Hierin besteht die freye Nachahmung vorhandener Muster, die eigentlich Nacheiferung heißen sollte. So nennt sie auch Schiller, wenn er im Prolog zu Wallenstein's Lager sagt,

Ein großes Muster weckt Nacheiferung
Und gibt dem Urtheil höhere Gesetze.

Diese Nachahmung setzt also im Nachahmenden selbst ebenfalls Genie voraus. Denn wenn dieß nicht vorhanden ist, so wird die Nachahmung leicht sclavisch, d. h. ein bloßes, mit Verzichtung auf alle

Eigenthümlichkeit verknüpftes Copiren oder Nachmachen *). Wenn daher dem Original- oder Mustergeiste der Nachahmungsgeist entgegen gesetzt wird, so ist unter diesem der Geist sclavischer Nachahmung zu verstehen, wie er bey allen bloßen Nachmachern vorkommt, von welchen das Horacische O imitatores, servum pecus! gilt. — Es lassen sich also von den Producten des ästhetischen Genies allerdings gewisse Kunstregeln abstrahiren, welche auch für andere Kunstwerke derselben oder anderer Art gelten. Aber durch die Kenntniß dieser Regeln allein wird niemand selbst ein Künstler, wenn er nicht gleichfalls Ge-

*) Copiren oder Nachmachen heißt eigentlich dasselbe und eben so machen, was und wie Andere gemacht haben. Dieß kann bloß zum Studium und zur Übung, um Fertigkeit zu erlangen, oder zur Vervielfältigung des ästhetischen Genusses empfohlen werden. Denn wenn auch eine Copie an und für sich betrachtet noch so schön ist, so kann doch der Copist dabey nur auf das untergeordnete Verdienst Anspruch machen, den Geist des Originals gehörig aufgefaßt und unverletzt wieder gegeben zu haben. Eigenthümliche Productivität hat er dadurch nicht bewiesen. Indessen läßt sich von dem, der von Raphael's Verklärung oder Vinci's Abendmahl oder Correggio's Nacht eine so gute Copie zu liefern im Stande ist, wie Giulio Romano, Paolo Lomazzo und Giuseppe Rogari, wohl erwarten, daß er auch in eigenen Werken etwas leisten und sich als productiven Künstler bewähren werde. Denn ein solches Werk aufzufassen und wiederzugeben setzt schon viel eigene Kraft und vertraute Bekanntschaft mit der Kunst voraus.

nialität besitzt. Denn jene Regeln betreffen entweder bloß das Mechanische der Kunst, indem auch die schöne Kunst ihren Mechanism in Bearbeitung des gegebenen Stoffs hat, oder, wenn sie sich auf das Ästhetische selbst beziehen, so sind sie nur unbestimmte Andeutungen desjenigen, was zum Wesen eines schönen Kunstwerks gehört, wodurch aber niemand ein solches Werk hervorbringen lernt. Die Theorie einer schönen Kunst (z. B. der Poesie, der Mahlerey, der Musik), welche dergleichen Regeln enthält, bleibt daher selbst dann, wenn sich eine allgemeingültige objective Geschmacksregel ausmitteln ließe, noch mehr aber beym nothwendigen Mangel derselben (§. 52.), immerfort eine sehr unvollkommene Anweisung zur Kunst, möchte sie auch von einem so großen Meister in der Kunst herrühren, wie der berühmte Trattatu della Pittura von Leonardo da Vinci *). Sie muß daher mit

*) Wenn Hirt in seiner Baukunst nach den Grundsätzen der Alten (S. 4.) behauptet, daß wir in der Theorie der schönen Baukunst noch nirgend an einer festen Begränzung stehen und daß es zwar nicht an Kenntnissen und Stoff zu einer festen Theorie fehle, aber an jenem Geiste, der das Ganze und zwar in allen seinen größeren und kleineren Theilen nach Regeln und Grundsätzen ordne, und so dem Gebäude der Baukunst selbst wieder eine feste Begründung gebe, so gilt dieß von den Theorien aller schönen Künste ohne Ausnahme und wird immer von ihnen gelten. Die Baukunst ist nur in ihren mechanischen Theilen einer festen theoretischen Begründung und Begränzung fähig; in Ansehung des Ästhetischen aber, wodurch sie allein schöne Kunst ist, hängt

dem Studium der Kunstwerke selbst verknüpft werden, und auch dieß nicht, um den, der nicht von Natur zum Künstler berufen ist, dazu zu machen, sondern um das natürliche Talent anzuregen, zu entwickeln und auszubilden, und besonders um den Geschmack zu cultiviren, der vom Genie zwar wesentlich verschieden, aber doch mit ihm vereinbar ist. Der Geschmack ist nähmlich das ästhetische Beurtheilungsvermögen (§. 51.), das Genie (in Beziehung auf die schöne Kunst) das ästhetische Hervorbringungsvermögen, wiefern es mit eigenthümlicher Energie wirksam ist. Jener bedarf der Cultur, damit er richtig in seinen Urtheilen, dieses der Disciplin, damit es nicht geschmacklos in seinen Productionen verfahre. Denn wenn das Genie sich an gar keine Regel binden wollte, so würd' es auch die wohlgegründeten Regeln des Geschmacks verletzen und statt des Wohlgefälligen etwas Mißfälliges hervorbringen. Ob also gleich der

---

sie vom Genie und Geschmack ab, die sich nicht so begründen und begränzen lassen, wie es der würdige Verfasser wünscht. Und wenn er meint (S. 7.), daß sich aus der Geschichte der Baukunst, und zwar bloß aus ihr, ein System aufstellen lasse, welches dem Ideale dieser Kunst entspreche, so irrt er noch mehr. Denn die alte Baukunst kann uns in ihren Überresten nur Muster liefern zur Geschmacksbildung in der Baukunst; aber das System, wenn es überhaupt ein solches gäbe, müßte der menschliche Geist aus sich selbst heraus bilden. Und woher nahmen denn die alten Baukünstler ihre Regeln und Grundsätze? Hatten sie sich etwa auch aus der Geschichte der Kunst ein System abstrahirt? — Die eigentlichen Theoretiker (z. B. Vitruv) traten doch erst spät auf.

transcendentale Geschmack niemanden, mithin auch nicht dem Genie, fehlen kann, so kann es doch der empirische, der durch Cultur erworben und dem das Genie durch Zucht unterworfen werden muß. Zu diesem Behuf ist demnach Fleiß und Gelehrigkeit, ernstes und angestrengtes Studium, auch dem Genie höchst nöthig. Denn wenn eben so Genie ohne Geschmack, wie Geschmack ohne Genie statt finden kann, so wird, wie im letzten Falle kein echtes Kunstwerk, so im ersten kein reines Wohlgefallen am Kunstwerke, wenigstens nicht im gebildeten Beurtheiler, entstehen. Der Genuß des Werkes wird gleichsam getrübt werden durch die Wahrnehmung der Verstoße gegen den Geschmack, wenn man auch geneigt seyn möchte, dem Künstler seiner Genialität wegen manches zu übersehen, was man einem Andern nicht so hingehen lassen würde. Wahre Musterhaftigkeit kommt also den Producten des Genies nur unter der Bedingung zu, daß sie den Geschmack nicht beleidigen *).

*) Warum dringt sich doch hier wieder der Nahme Jean Paul so unwillkührlich auf? Warum mag wohl dieser von der Natur so herrlich ausgestattete Genius, der unter Deutschlands Schriftstellern einer der Ersten seyn könnte, so hartnäckig auf gewissen Fehlern beharren, die dem Leser den Genuß seiner Schriften so oft verleiden, weil sie den guten Geschmack — man spotte noch so viel über diesen Ausdruck, die Sache hat doch ihren guten Grund — beleidigen? — Freylich «die unbedingte Trennung von Genie und Geschmack» verwirft Schlegel in den Vorles. über dramatische Kunst und Literatur (Thl. 1. S. 12.) mit Recht; aber wer hat

§. 63.

Wenn die Producte der schönen Kunst einen hohen Grad ästhetischer Vollkommenheit erreichen sollen, so muß das ästhetische Genie (§. 62.) während der Production sich in einem Zustande befinden, wodurch eine Menge von Vorstellungen in ihm rege werden, die das Gemüth beleben und es gleichsam in einen höheren Schwung versetzen, ohne ihm jedoch die zu einer regelmäßigen Production nöthige Besonnenheit zu rauben. Dieser Zustand einer höheren Regsamkeit des Geistes heißt daher Begeisterung.

Anmerkung.

Das Genie ist sich in seiner Wirksamkeit nicht

---

sie je unbedingt getrennt? Wer hat je behauptet, daß das ästhetische Genie ohne allen Geschmack seyn könne? Aber unterschieden sind sie dennoch, und es ist nichts weiter, als eine willkührliche Bestimmung wenn derselbe Schriftsteller (a. a. O.) sagt: «Das Genie ist eben die bis auf einen gewissen Grad bewußtlose Wahl des Vortrefflichsten, also Geschmack in seiner höchsten Wirksamkeit.» — Kommt ihr mir aber mit Shakespear entgegen, so antwort' ich ohn' alles Bedenken: Besser wär's doch, wenn er hin und wieder mehr Geschmack bewiesen hätte! Und wenn die Mahler vor Cimabue, unter denen es gewiß auch Männer von Genie gab, mehr Geschmack gehabt hätten, würde man erst von diesem Toskaner an die Geschichte der neueren Mahlerey datiren? S. Fiorillo's Gesch. der zeichnenden Künste. B. 1. S. 262.

immer gleich. Es kann durch zufällige Umſtände in ſeiner Thätigkeit gehemmt, aber auch gehoben werden. Daher zeigt es ſich auch nur dann in ſeinem vollen Glanze, wenn es, durch jene Umſtände begünſtigt, in einen ſolchen Schwung verſetzt worden iſt, daß der Menſch ſich ſelbſt und Anderen wie von einem höheren Geiſte beſeelt ſcheint. Dieſe Begeiſterung (von den Alten ενθουσιασμος — nach dem vorhin angeführten: Est deus in nobis etc. — und in beſonderer Beziehung auf den Dichter auch furor poeticus genannt) *) iſt ein erhöhter Zuſtand des Gemüths (exaltatio animi), der ſich eigentlich mit Worten nicht beſchreiben läßt, ſondern nur durch unmittelbares Gefühl zur eigenen Anſchauung gelangen kann. Während desſelben geht die Production mit der größten Leichtigkeit von ſtatten, die Ideen drängen ſich gleichſam herbey, werden mit Blitzesſchnelle entworfen und

*) Cic. de orat. 2, 46: „Saepe audivi, poetam bonum neminem, id quod a Demetrio et Platone in scriptis relictum esse dicunt, sine inflammatione animorum exsistere posse et sine quodam afflatu quasi furoris." Cicero hätte aber nicht vergeſſen ſollen anzumerken, daß Ariſtoteles bereits (περ: ποιητ. c. 18. § 3. ed Bip.) einen Unterſchied macht zwiſchen der Begeiſterung des Genies (ευφυους) und des Wahnſinnigen (μανικου); τουτων γαρ οι μεν ευπλαστοι, οι δε εκστατικοι εισι. Zu welcher Art der Begeiſterung mag wohl der göttliche Wahnſinn der neueſten Poeten und poetiſchen Philoſophen gehören? Wahrſcheinlich iſt er ein Drillingsbruder der göttlichen Grobheit und der göttlichen Faulheit.

ausgeführt, indem sie sich, ohne daß das Gemüth sich dabey der Regeln bewußt ist, wie von selbst in die gehörige Ordnung stellen und in die angemessenste Form kleiden. Durch dieses höhere Leben des Geistes geht auch in das Product selbst ein belebendes Princip über, wodurch es die Geisteskräfte des Wahrnehmenden (des Hörers, Lesers, Beschauers oder Zuschauers) in einen ähnlichen Schwung, in ein die Kräfte stärkendes und daher sich selbst erhaltendes Spiel versetzt — eine Gemüthsstimmung, die selbst nach dem Genuß eines Kunstwerkes, wenn sie nicht gewaltsam unterbrochen wird, noch längere Zeit fortdauert und daher das Gemüth mit Vorstellungen erfüllt, wodurch die Ansicht von der Welt überhaupt verschönert oder idealisirt wird. Jener Zustand der Begeisterung aber ist von zufälligen Umständen abhängig, die der Erfahrung zu Folge höchst mannigfaltig sind. Der Eine wird z. B. leichter begeistert in der Morgenstunde, wo mit der äußern Welt auch die innere zu neuem Leben erwacht — daher das Sprichwort vom Golde im Munde der Morgenstunde — der Andere dagegen in den Abendstunden oder in der Stille der Nacht, wo sich ihm die innere Welt aufschließt, während die äußere den Sinnen verschlossen ist, so daß Mancher sogar im Traume begeistert wird. Diesen begeistert der Anblick der Natur, eine heitere Aussicht in's Freye, jener verschließt sich lieber in die vier Wände seines Zimmers und zündet (wie Büffon) selbst am Tage die Nachtlampe an. Zuweilen kommt die Begeisterung während der Arbeit selbst (wie der Appetit während des Essens), zuweilen bedarf es äußer-

rer Veranlassungen oder wohl gar Erregungsmittel *). Hieraus ist eben begreiflich, warum das Genie nicht immer leistet, was es könnte, warum es manchmahl nicht bloß fehlt, sondern sogar unter sich selbst (wie

*) So wird von einem großen, nun verstorbenen, Dichter erzählt, daß er sich oft mit Hülfe des Champagners begeisterte, und von andern minder großen, obwohl sich größer dünkenden Künstlern, daß sie statt des gemeinen Rebensaftes sich des (bey uns wenigstens) ungemeinen Mohnsaftes in gleicher Absicht bedienen. Freylich bedenkliche Begeisterungsmittel! — Wie sehr die Leidenschaft (Liebe, Haß u. d. gl.) begeistere, ist bekannt; daher auch die Sprache der Leidenschaft immer einen poetischen Charakter annimmt. Dasselbe gilt vom Unglücke; daher der Verfasser des neuen Gravitationsgesetzes (196.) meint, Göthe sey so breit geworden, seitdem er sich des äußeren Glücks erfreue, und die Deutschen seyen nur darum so wenig für die Poesie vorhanden, weil sie nicht unglücklich genug seyen; weßhalb wir nun bald viele große Dichter unter uns erwarten dürfen. Auch erzählte unlängst das Morgenblatt von einem Blinden, der durch die auf immer verlorene Hoffnung des Wieder-sehn-lernens plötzlich zum Dichter begeistert wurde. Daß aber auch das Glück begeistere, lehrt ebenfalls die Erfahrung. So zeigen des ungarischen Dichters Himey (Kisfaludi) Lieder der Liebe, deren 1. Th. die klagende oder sehnsuchtsvolle Liebe, und der 2. die beglückte Liebe überschrieben ist, einen höheren Schwung und mehr wahre Begeisterung im letzten Theile. Und wessen Gemüth ist wohl so durchaus unpoetisch, daß es nicht irgend einmahl durch die Freude begeistert worden wäre!

der gute zuweilen nickende Homer) herabsinkt, manchmahl aber auch sich selbst zu übertreffen scheint, und zwar nicht bloß in Ansehung verschiedener Kunstwerke, die es ausstellt, sondern selbst in Ansehung einzelner Theile eines und desselben Werkes, wenn es von längerem Athem ist, und daher eine zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Umständen wiederhohlte Thätigkeit fordert.

§. 64.

Die an einem schönen Kunstwerke wahrnehmbare Behandlungsweise des ästhetischen Stoffes in der Darstellung des Inneren durch Aeußeres heißt der Ausdruck, und die einer gewissen schönen Kunst, oder einer gewissen Gattung von Werken derselben, oder auch einer gewissen Entwickelungsstufe der Kunst zukommende Eigenthümlichkeit des Ausdrucks heißt der Styl. Die durch den Styl sich aussprechende Individualität des Künstlers aber heißt die Manier desselben, die, wenn sie zu sehr hervorsticht und so herrschend wird, daß sie den Künstler der zur Schöpfung mannigfaltiger Werke nöthigen Freyheit in der Darstellung beraubt, fehlerhaft ist und das Manierirte in der Kunst erzeugt.

Anmerkung 1.

Da der schöne Künstler sich mit Darstellung dessen, was seinem Gemüthe vorschwebt, durch irgend etwas Äußeres, beschäftigt (§. 60.), so muß an jedem schönen Kunstwerke eine gewisse Behandlungsweise des

ästhetischen Stoffes wahrnehmbar seyn, und eben dieß ist es, was man mit dem Worte Ausdruck bezeichnet, wenn es in allgemeiner ästhetischer Bedeutung genommen wird. Denn in besonderer Beziehung auf die Darstellung des Inneren durch die Sprache versteht man darunter den wörtlichen Ausdruck und nennt auch jedes einzelne Wort und jede einzelne Redensart einen Ausdruck, weil dadurch etwas Inneres bezeichnet wird. Der ästhetische Ausdruck in allgemeiner Bedeutung kann nun entweder eigentlich oder uneigentlich (bildlich) seyn, je nachdem das Darzustellende entweder direct oder indirect (durch etwas Anderes) zu erkennen gegeben wird. Im letzten Falle wird es nähmlich mit einem Andern, ihm in gewisser Hinsicht Ähnlichen, verglichen, um durch diese Vergleichung die eigentliche Vorstellung von der Sache zu erregen. Das, womit etwas verglichen wird, heißt daher ein Bild desselben, indem dadurch das Verglichene für das Gemüth des Wahrnehmenden auf gewisse Weise abgebildet wird; und wie das Bild einer Sache im Spiegel an dieser selbst sein Gegenbild hat, so nennt man auch das, was mit einem Anderen verglichen und durch dieses bildlich dargestellt wird, das Gegenbild, ob es gleich an und für sich betrachtet etwas Unbildliches seyn kann. So kann die Idee der Gerechtigkeit dadurch bildlich ausgedrückt werden, daß man diese Tugend als eine Göttinn mit Schwert und Waage in den Händen darstellt, in welchem Falle ein bloßer Vernunftbegriff das Gegenbild von diesem Bilde ist. Der bildliche Ausdruck kann aber 1) Folge der bloßen Nothwendigkeit seyn. Dieß findet statt, wenn

in einem bestimmten Falle kein eigentlicher Ausdruck möglich ist, z. B. wenn die Sprache zu arm ist, um gewisse Begriffe mit solchen Wörtern zu bezeichnen, die ihnen als eigenthümliche Zeichen angehören — daher sind die Reden solcher Völker, deren Sprache noch nicht reich an Wörtern zur Bezeichnung der höheren oder weiteren Begriffe des Verstandes und der Vernunft ist, voll von Bildern, und selbst in den an solchen Wörtern reichen Sprachen waren die meisten derselben ursprünglich bildlich — oder wenn ein gewisses Darstellungsmittel überhaupt nur auf eine gewisse Classe von Dingen beschränkt ist und dennoch durch dasselbe auch andere, nicht zu dieser Classe gehörige Dinge dargestellt werden sollen — daher nimmt die Mahlerkunst, wenn die das Übersinnliche oder Geistige darstellen soll, durch Versinnlichung oder Verkörperung desselben zum bildlichen Ausdruck ihre Zuflucht, indem sie mit ihren Umrissen und Farben nur Sinnliches oder Körperliches durch eigentlichen Ausdruck darstellen kann. — 2) kann er eine Folge der unwillkührlichen Ideenassociation seyn. Denn da sich diese Verknüpfung der Vorstellungen auch nach dem Gesetze der Ähnlichkeit richtet (Log. §. 144. Anm.), so ist es leicht möglich, daß bey der Darstellung des Inneren durch Äußeres Ähnliches mit Ähnlichem sich vergesellschaftet, daß z. B. Haß mit Abstoßung, Liebe mit Anziehung, Jugend mit Frühling, Alter mit Winter, Tod mit Schlaf, Unruhe mit Sturm u. s. w. verglichen wird. — Er kann endlich 3) eine Folge des Witzes (§. 47. Anm. 2.) seyn, der in Verbindung mit der Einbildungskraft (§. 61. Anm.) das Innere absichtlich auf eine bildliche Weise darstellt, um die Dar-

ſtellung überhaupt durch dieſe Art des Ausdrucks zu beleben. Denn alles, was uns bey der Vorſtellung eines Gegenſtandes an Ähnliches erinnert, erweckt in uns mehr oder weniger Nebenvorſtellungen, die durch ſtärkere Gemüthserregung ein Mittel werden, das Darzuſtellende mit höherer Klarheit und Lebendigkeit anzuſchauen. Übrigens kann der bildliche Ausdruck entweder mit dem eigentlichen vermiſcht vorkommen, wie beym Gebrauche der Gleichniſſe, der Metaphern und der Tropen überhaupt, oder er kann rein-bildlich ſeyn, ſo daß der Ausdruck etwas Räthſelhaftes erhält und das Abgebildete erſt durch einiges Nachdenken gefunden werden muß, wie bey den ſogenannten Allegorien und Parabeln *).

*) Da bey allem bildlichen Ausdruck eine gewiſſe Übertragung (μεταφορα), Verkehrung (τροπη, τροπος) oder Veränderung (αλληγορια) des eigentlichen Ausdrucks ſo wie eine gewiſſe Vergleichung (παραβολη) ſtatt findet, ſo kann man im Grunde den bildlichen Ausdruck überhaupt auch metaphoriſch, tropiſch, allegoriſch und paraboliſch nennen. Auch haben die Alten jene Wörter in ſehr verſchiedenen Bedeutungen genommen und oft eines für das andere geſetzt, wie man ſich leicht überzeugen kann, wenn man die Erklärungen derſelben in Erneſti's lexicis technologiae rhetoricae Graecorum et Latinorum mit einander vergleichen will. Indeſſen bezeichnet man doch jetzt gewöhnlicher verſchiedene Arten des bildlichen Ausdrucks damit, von welchen die beſonderen Theorien derjenigen Künſte handeln müſſen, die davon Gebrauch machen. Die Theorie der Poeſie, der Beredſamkeit, der Mahlerey u. ſ. w. müſſen daher das

Anmerkung 2.

Der Styl hat bekanntlich seinen Nahmen von dem Griffel (στυλος), dessen sich die Alten als eines Werkzeugs zum Schreiben bedienten. Die eigenthümliche Art und Weise den Griffel zu führen — dann die eigenthümliche Art des Ausdrucks in einem schriftlichen Werke als Producte der redenden Kunst, und selbst im mündlichen Vortrage — endlich die eigenthümliche Art des Ausdrucks in einem schönen Kunstwerke überhaupt (τροπος της εργασιας, wie es die Griechen auch nannten) — dieß sind die verschiedenen Bedeutungen, in welchen das Wort Styl genommen werden kann und von welchen die letzte die allgemeinste ist, in der wir es auch hier nehmen *). Da nun die schöne Kunst verschiedene Sphären hat oder mehrere Künste unter sich begreift, so hat auch jede schöne Kunst ihre besondere Art des Ausdrucks oder

---

Weitere über die einer jeden dieser Künste eigenthümliche Art des bildlichen Ausdrucks lehren.

*) Manche verstehen freylich in einer noch umfassenderen Bedeutung unter Styl den ästhetischen Charakter eines Kunstwerks überhaupt (z. B. Böttiger in seinen Andeutungen u. s. w. Abth. 1. S. 38. wo auch die Erklärung von Mengs — il modo di essere delle opere di pittura, scultura etc. — angeführt wird, die im Grunde daselbst sagt). Allein der Styl macht wohl nur einen Theil vom ästhetischen Charakter eines Kunstwerkes aus, nicht aber ihn selbst und ganz. Zum ästhetischen Charakter eines Kunstwerkes gehört auch der ästhetische Stoff, aus dem es hervorgeht, und diesen kann man nicht füglich Styl nennen. Jene Erklärung scheint daher etwas zu weit. Vergl. hierüber auch den folgenden Paragraph.

ihren Styl; daher die Nahmen: Plastischer, pittoresker, musikalischer, poetischer Styl, welche auch zuweilen übertragen werden, so daß z. B. von einem plastischen Styl in der Mahlerey, und von einem pittoresken in der Bildnerey, auch wohl vom plastischen und pittoresken Styl in der Poesie, die Rede ist. Da ferner jede Kunst ihre kleineren Sphären hat, innerhalb welcher sie gewisse Gattungen von Kunstwerken aufstellt, so hat auch wieder jede von diesen ihren Styl; daher die Ausdrücke: Epischer, lyrischer, dramatischer, historischer, epistolarischer oder Briefstyl, desgleichen Kirchen- und Opern-Styl. Da endlich jede Kunst ihre verschiedenen Entwicklungsstufen oder Perioden hat, innerhalb welcher sie in ihren Producten dem Ideale der Kunst bald mehr bald weniger entspricht, so gehen auch hieraus verschiedene Arten des Styls hervor; daher die Ausdrücke: Roher, hoher, edler zarter oder feiner, antiker und moderner Styl, Styl des goldenen Zeitalters der Kunst, Idealstyl und natürlicher Styl. Allein auch jeder Künstler, der nicht bloßer Nachahmer ist, hat seine mehr oder minder eigenthümliche Art des Ausdrucks; daher der individuale oder persönliche (Homerische, Ciceronianische, Raphaelsche, Mengsische, Mozartsche, Cherubinische u. s. w.) Styl, an welchem der Kenner oft den Urheber eines Kunstwerkes erkennt, wenn auch der Nahme desselben entweder gar nicht anderswoher bekannt oder unrichtig angegeben ist. Aus diesem Styl entspringt dann wieder der Schulstyl, wiefern man nähmlich unter einer Schule in ästhetischer Bedeutung eine Reihe von Künstlern versteht, die einem gewissen Style folgen, sowohl beym Ausüben der Kunst als

beym Unterricht in derselben, wodurch sich der Styl familienartig fortpflanzt oder vom Meister auf die Schüler übergeht *). So wie nun jeder Mensch in seinem gesammten Betragen oder Verhalten eine gewisse Manier hat, wodurch er von andern Indivi-

*) Solche Schulen gab es schon bey den Alten, indem Plinius (hist. nat. 35, 5.) die helladische und asiatische oder jonische Mahlerschule (genus picturae nennt er's) unterscheidet und erzählt, daß durch Eupompus die helladische in die sicyonische und attische zerfallen sey. Ob es außer diesen in Griechenland auch noch eine äginetische und korinthische Schule gab, ist wenigstens zweifelhaft. S. Winkelmann's Gesch. der Kunst des Alterthums (S. 319. der Dresdner Ausgabe) vergl. mit Lessing's Anmerkungen dazu (in den verm. Schriften. Thl. 10. S. 250.) Da solche Schulen sich größten Theils nach gewissen geographischen Völkerabtheilungen bilden und Nationen wie Individuen immer etwas Eigenthümliches haben, so kann man auch verschiedene Arten des Nationalstyls unterscheiden, z. B. den ägyptischen griechischen, hetrurischen, römischen, französischen, niederländischen u. s. w. wo denn zuweilen Schul- und Nationalstyl aus leicht begreiflichen Gründen zusammen fallen. Diese Eintheilung läßt sich auch mit Zeitverhältnissen verbinden, z. B. alt- und neu-römischer Styl. Die verschiedenen Arten des Styls nach ihren wesentlichen Merkmahlen zu charakterisiren, ist theils Sache der Kunsttheorie im Einzelnen, theils Sache der Kunstgeschichte, wiewohl eine solche Charakteristik immer mit großen Schwierigkeiten verknüpft bleiben wird, weil die Unterschiede oft so fein sind, daß sie nur gefühlt, aber nicht mit Worten bezeichnet werden können.

duen eben so leicht als durch die Gestalt unterschieden wird, so hat er auch dieselbe als Künstler in Ansehung seines Styls *). Die Manier hat nähmlich ihren Nahmen von der Hand (manus) und bedeutet also eigentlich die Führung der Hand. Da nun die Hände uns von der Natur als Bewegungswerkzeuge gegeben sind und zur individualen Persönlichkeit gehören, mithin in manchen ihrer Bewegungen leicht der Nothwendigkeit der Angewöhnung unterliegen können, der Griffel hingegen ein selbstgewähltes Werkzeug freyer Thätigkeit ist, das, wenn es seinem Zwecke nicht entspricht, leicht verändert oder mit einem andern vertauscht werden kann: so versteht man unter Manier meisten Theils eine durch Angewöhnung beschränktere, unter Styl aber eine freyere Art des Ausdrucks. Da indessen die Hand den Griffel leiten muß, so hängt natürlich die Führung des Griffels ab von der Führung der Hand, und der Styl eines Künstlers kann deßhalb nie von aller Manier frey seyn. Vielmehr ist der persönliche Styl mit der Totalität und Beschränktheit des Individuums so innig verwachsen, daß man mit Büffon sagen kann, der Styl ist der Mensch selbst, und daß man den persönlichen Styl in Hinsicht dieser individualen Bestimmtheit auch geradezu die Manier des Künstlers nennen kann. Daher hat jeder von den drey berühmten Tragikern des Alterthums seine Manier, und eben so haben sie Homer

*) Über den Unterschied der Manier (modus aestheticus) von der Methode (modus logicus) vergl. Logik. §. 118. Anm. Im gemeinen Redegebrauche werden jedoch beyde oft mit einander verwechselt.

und Virgil, Demosthenes und Cicero, Phidias und Prariteles, Zeuxis und Parrhasius, Göthe und Wieland, Garrik und Iffland *). Hieraus folgt nun von selbst, daß die Manier an und für sich nichts Tadelnswerthes ist; denn was allen Künstlern zukommt, sofern sie Individuen sind, ist von der Individualität nicht trennbar und kann billiger Weise keinem Tadel unterliegen. Erst dann wird die Manier fehlerhaft, wenn sie den Producten eines Künstlers eine solche Einförmigkeit gibt, daß man sieht, er stehe unter der absoluten Herrschaft seiner Manier, er könne sich bis in das Detail der Ausführung hinein so wenig über

*) Sehr richtig sagt Böttiger in der vorhin angeführten Schrift (S. 41.): «Jeder gute Künstler und jede gute Schule hat gewisser Maßen ihre eigene Manier, die jedoch mit dem, was man Styl nennt, auf's zarteste zusammen geschmolzen seyn muß. — Eben so erklärt sich Fiorillo in der Gesch. der zeichnenden Künste (B. 1. S. 152.): «Eine völlige Freyheit von aller Manier, d. h. eine Darstellung, die bloß durch die allgemeine Natur der Gegenstände bestimmt wird, ohne daß sich der individuale Geist und Charakter des Künstlers hineinmischt, läßt sich auch beym größten Kunstgenie beynahe nicht denken. Selbst derjenige Mahler, der seine Kunst nach der einzig richtigen Methode und in ihrer größten Ausdehnung studirt, der sich durch die Antiken, durch die besten vorhandenen Werke neuerer Meister und hauptsächlich durch Beobachtung der Natur gebildet hat, wird sich doch mit dem Fortgange der Jahre eine gewisse festgesetzte Weise, eine Manier aneignen. In diesem Sinne kann man selbst einem Raphael, Correggio, Michelangelo u. s. w. Manier zuschreiben."

sie erheben, daß aus Mangel an Freyheit in seiner Production die Producte selbst keine Abwechslung in der Form erhalten, sondern alle wie über Einen Leisten geschlagen aussehen. Ein solcher Künstler manierirt oder fällt in's Manierirte, und wenn er dieß nicht bloß bewußtlos, sondern sogar absichtlich thut, weil er seine Manier für etwas Köstliches oder Kostbares hält, das er ja bewahren müsse (vielleicht auch, um sich dadurch das Ansehen der Originalität zu geben — §. 62. Anm. 2.), so entsteht hieraus der affectirte oder preciöse Styl. Die sclavische Nachahmung einer fremden Manier, aber ist noch verderblicher für die Kunst, weil sie die Selbstständigkeit des Künstlers aufhebt, die nachgeahmte Manier noch mehr beschränkt und verschlechtert, und folglich die Erweiterung der Kunst durch die möglich größte Mannigfaltigkeit des Styls hemmt. Diese Nachahmung sollte vorzugsweise Nachäffung genannt werden, indem der Affe auch nur die äußeren Manieren des Menschen, ohne Verstand und Selbstständigkeit, nachmacht. Dadurch kann eine Manier, die beym Urheber, ungeachtet er damit vielleicht in's Manierirte fällt, wegen anderer großen Vorzüge noch erträglich ist, völlig abgeschmackt und unleidlich werden (z. B. die Richterische).

§. 65.

Eine schönes Kunstwerk muß einen gewissen Charakter haben, welcher bestimmt ist, theils durch die Erfindung theils durch die Ausführung des ästhetischen Stoffs, aus welchem es hervorgeht. In beyderley Hin-

sicht aber muß es sich dem Gesetze der Schönheit §. 60. Anm. unterwerfen. Es müssen ihm daher folgende wesentliche Eigenschaften zukommen, die auch als Regeln oder Postulate der schönen Kunst ausgesprochen werden können: Einheit und Mannigfaltigkeit, Vollständigkeit und Präcision, Proportion und Schicklichkeit, Deutlichkeit und Correctheit.

Anmerkung 1.

Wer ein schönes Kunstwerk schaffen will, muß wohl über das, was sein Product eigentlich seyn und bedeuten soll, mit sich selbst einig seyn. Sonst wird er bey der Production so hin und her schwanken, daß es dem Product an einem bestimmten Ausdrucke fehlt und der Wahrnehmende nicht weiß, was ihm dargestellt werden sollte. Ein schönes Kunstwerk hat also Charakter (ästhetisches Gepräge, von χαρασσειν, einschneiden, prägen, stempeln), wenn es etwas Bestimmtes auf eine bestimmte Weise darstellt, mithin der Künstler bey der Erfindung sowohl als Ausführung seines ästhetischen Stoffes das, was er darstellen wollte, immer vor Augen hatte *). Das Charakteri-

*) Charakter hat eigentlich jedes Ding in der Welt, weil jedem gewisse Merkmahle (notae s. characteres) zukommen. Dieß ist die logische Bedeutung des Worts (Log. §. 16). Wie man aber in anthropologischer Hinsicht nicht jedem Menschen Charakter zugesteht, so auch in ästhetischer Hinsicht nicht jedem Kunstwerke.

stische an einem schönen Kunstwerke ist folglich nichts anderes als das Ausdrucksvolle oder Bedeutsame und ebendarum ein nothwendiges Bedingniß des ästhetischen Wohlgefallens. Denn wie könnte ein Kunstwerk ohne Ausdruck oder Bedeutung gefallen? Aber es reicht keineswegs hin, das Kunstwerk zu einem solchen Objecte zu erheben, welches in jeder Hinsicht oder als ein vollendet schönes Product gefallen müßte. Denn wenn ein Object noch so viel Ausdruck und Bedeutsamkeit hätte, dabey aber so häßlich und niedrig wäre, daß diese Eigenschaften durch jene recht hervorgehoben und in ihrer ganzen Blöße dargestellt würden, so könnte jenes Object nur Mißfallen erregen (§. 45. und 46. nebst den Anm.), und als Product der Kunst auf den Titel eines schönen Kunstwerks keinen Anspruch machen. Es muß also der Künstler schon bey der Erfindung seines Stoffs oder der Wahl des Darzustellenden darauf sehen, daß es ein wahrhaft ästhetischer, d. h. des ästhetischen Wohlgefallens empfänglicher Stoff sey *). Noch mehr aber muß er

---

Es gibt folglich charakterlose Producte der Kunst, die keinen echten Kunstwerth haben, wie es charakterlose Menschen gibt, die keinen wahren Menschenwerth haben. Die obige Erklärung nimmt daher das Wort Charakter im engeren Sinne.

*) Die Niederländschen Mahler haben gegen diese Regel oft gefehlt. Sie haben z. B. das Ausscheiden der von den verdauten Nahrungsmitteln übrig bleibenden Theile aus dem thierischen Körper, ob es gleich durchaus kein ästhetischer Stoff ist, dennoch in Gemählden dargestellt. Auch erinnert sich der Verfasser, einmahl in einem englischen Karikaturbilde denselben

bey der Ausführung desselben oder bey der wirklichen Darstellung dem Gesetze der Schönheit huldigen, damit er nicht nur auf keine Weise den Geschmack beleidige und dadurch das Wohlgefallen am Producte aufhebe oder wenigstens vermindere, sondern ihn auch möglichst befriedige, oder das ästhetische Wohlgefallen im höchsten Grade bewirke.

Anmerkung 2.

Um nun diesen Zweck zu erreichen, müssen jedem schönen Kunstwerke folgende Eigenschaften zukommen:

1) Einheit und Mannigfaltigkeit, und zwar beyde auf das Innigste verbunden. Denn ohne Mannigfaltigkeit kann ein Kunstwerk die Gemüthskräfte nicht hinlänglich beschäftigen, um sie in einen lebhaften Schwung zu versetzen; und ohne Einheit kann diese Beschäftigung nicht mit sich selbst übereinstimmen oder harmonisch seyn. Daher müssen alle Theile eines Kunstwerks Ein Ganzes ausmachen, so daß z. B. die Episoden in einem Heldengedichte mit

---

Gegenstand dargestellt gesehen zu haben. Wenn nun gleichwohl ein Gemählde, wie die pissende Kuh in der (vormahligen) Kasselschen Gallerie, gefällt und man es sogar eines Kunstraubs für werth hält, so gefällt es nicht jenes Stoffs, sondern der Umgebungen und der Ausführung wegen, die uns über jenen wegsehen lassen. Auch liebt der Geschmack oft aus einer gewissen Bizarrerie gerade solche Curiosa, besonders wenn sie, wie Potter's eben genanntes Gemählde von berühmten Meistern kommen, und legt ihnen schon darum einen höheren Werth bey, als ihnen an sich betrachtet zukommen würde.

der Haupthandlung in genauer Verbindung stehen, und die einzelnen Personen einer Gruppe von Figuren an dem Dargestellten gemeinschaftlichen Antheil nehmen. Denn das bloße Zusammenstellen mehrerer Figuren (wie in der sogenannten Gruppe der Niobe, deren Figuren weder insgesammt Originale sind, noch auch ebendarum ursprünglich zusammen gehörten) bildet noch keine Gruppe, so lange die Figuren isolirt dastehen *). Indessen ist es nicht nöthig, daß die Verbindung immer so eng sey, wie in der Gruppe Laokoon, wo die Figuren sogar durch die Windungen der Schlange gleichsam in einen Körper verschlungen sind. Die Theilnahme durch Blick, Mienen und Stellung angedeutet, ist schon hinreichend, zur Hervorbringung der Einheit in der Mannigfaltigkeit **). Daß aber diese

*) Wenn Titian die bekannte Regel gab, daß man bey Vereinigung verschiedener Gegenstände zu einer Gruppe die Form einer Weintraube vor Augen haben solle, so bezieht sich diese Regel allerdings auch auf die Forderung der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Allein jener große Kolorist nahm dabey, außer der gefälligen Rundung, vornehmlich auch Rücksicht auf den schönen Wechsel von Licht und Schatten und das Durchfallen der Lichter. Denn an sich betrachtet wäre die Form einer Weintraube wohl kein schickliches Modell zu einer Gruppe.

**) Vielleicht kann diese Bemerkung zur Rechtfertigung Raphael's dienen. In dem letzten seiner unsterblichen Werke, der Verklärung Christi, ist bekanntlich oben die Verklärung selbst, unten hingegen oder im Vorgrunde der Mondsüchtige, umgeben von denjenigen Jüngern, die nicht mit auf dem Berge waren und den Kranken nicht heilen konnten, darge-

Einheit in der Mannigfaltigkeit allein nicht das ganze Wesen der Schönheit ausmache, ist schon oben (§. 22. Anm.) bemerkt worden; sie ist nur ein wesentliches Stück derselben (Log. 39. nebst der Anm.) *).

---

stellt. Deßhalb sagt Falconet (Oeuvres T. 4. p. 274.): «Cesont deux sujects sans rapport, et que, par économie il semble, on ait voulu réprésenter dans un seul tableau, dans un seul instant, et sur un même site." — Allein eine Beziehung (rapport), wodurch beyde Handlungen zusammenhängen und gleichsam Theile einer werden, findet dennoch statt. Einige von den Jüngern zeigen nähmlich hierauf nach dem Berge, nicht als wenn sie wahrnehmen oder ahneten, was dort vorging, sondern nur, nach der Idee des Künstlers, den Mondsüchtigen und dessen Vater auf die Macht Christi, der sich jetzt auf dem Berge befinde und ihnen allein helfen könne und werde; zu verweisen. Beyde Handlungen können und müssen also in einem Zeitpuncte zusammen gedacht werden, wie sie der Künstler in Einem zur Anschauung gegeben hat, und die eine bezieht sich auf die andere, indem Christus auch dadurch verherrlicht wurde, daß seine Jünger während seiner Abwesenheit nicht helfen konnten und deßhalb auf ihn, den alleinigen Retter, hindeuteten. Etwas lose ist die Verbindung freylich. Aber den harten Tadel Falconet's Richardson's u. A. verdient darum das herrliche Kunstwerk nicht. Schwerer möchte sich in dieser Hinsicht Michelangelo's jüngstes Gericht und Mengs Parnaß rechtfertigen lassen. S. Ramdohr über Mahlerey und Bildhauerarbeit. Thl. 2. S. 25 ff.

*) Wenn man gerade und krumme Linien mit einander vergleicht, so zeigt sich in jenen mehr Einheit,

2) Vollständigkeit und Präcision, so daß weder etwas fehlt, was nothwendig zum Producte gehört, wenn es dem Begriffe vom Dargestellten entsprechen soll, noch etwas Überflüßiges vorhanden ist, wodurch das Product gleichsam überladen würde. Manches Einzelne kann für sich betrachtet schön seyn; wenn es aber heißt: Nunc non erat his locus, so muß es um des Ganzen willen lieber aufgeopfert werden — ein Opfer, das besonders jungendlichen Künstlern so schwer wird. Daher ist eine Rede mit mancherley Digressionen, ein Landschaftsgemählde mit zu viel solchen Gegenständen, die zur bloßen Staffirung gehören, fehlerhaft, weil dadurch die Aufmerksamkeit

weil sie immer dieselbe Richtung behalten, in diesen mehr Mannigfaltigkeit, weil sie stets ihre Richtung verändern. Sie verändern aber die Richtung nicht plötzlich, wie ein Körper, der sich im Zickzack bewegt, sondern allmählig, so daß es scheint, als wenn sie der Veränderung ungeachtet immer dieselbe Richtung behielten. Daher fallen krumme Linien und dadurch bestimmte Gestalten gewöhnlich besser ins Auge, als gerade und die von diesen begränzten Figuren. In jenen scheint wegen der größeren Mannigfaltigkeit mehr Freyheit, in diesen wegen der größeren Einheit mehr Bestimmtheit oder Beschränktheit zu seyn. Daher nennt Hogarth in seiner analysis of beauty die Wellenlinie als diejenige, in welcher mit der größten Mannigfaltigkeit die größte Einheit gepaart sey, die eigentliche Schönheitslinie, aus welcher, wenn sie um einen festen Körper gewunden werde, die Linie der Anmuth entspringe. Indessen erstreckt sich die Forderung der Einheit und Mannigfaltigkeit viel weiter, als auf Linien und daraus construirte Figuren.

von der Hauptsache abgelenkt wird *). Die Präcision verhüthet also, daß das Werk nicht mehr als vollständig werde, die Vollständigkeit aber, daß ihm kein wesentlicher Theil fehle; welcher Theil aber wesentlich sey, muß der Begriff vom Ganzen bestimmen. An einer Bildsäule, die den ganzen Körper darstellen soll, dürfen auch die Extremitäten nicht fehlen; an einer Büste aber fehlen sie eben darum, weil nur der Kopf mit den angränzenden Theilen des Oberleibs dargestellt werden soll. Die Vollständigkeit ist also stets relativ **).

---

*) Wie Sulzer (in der Allg. Theorie der schönen Künste, Art. Staffirung) behaupten könne, die Staffirung sey bisweilen das Wichtigste in der Landschaft, ist schwer zu begreifen. Ein Gemählde, in welchem nicht das Landschaftliche selbst die Hauptsache wäre, verdiente wenigstens den Nahmen einer Landschaft nicht.

**) Die Bekleidung ist an und für sich betrachtet etwas Unwesentliches für den Körper, und wird daher oft ganz weggelassen oder nur angedeutet, aus einem schon früher angegebenen Grunde (§. 36. Anm.); aber in gewissen Fällen (z. B. bey Darstellung einer Vestalinn) ist sie wesentlich, indem die Nacktheit dem Charakter einer solchen Figur widerstreiten würde. Bey Darstellung wirklicher Gegenstände (z. B. einer Landschaft, die irgendwo existirt) ist es zwar dem Künstler erlaubt, etwas hinzuzusetzen, was die Harmonie des Ganzen befördern kann, oder wegzulassen, was dieselbe stören würde, damit (wie Sulzer a. a. O. Art. Landschaft sagt) ein Ganzes entstehe, dem nichts fehlt und das durch nichts Überflüssiges verunstaltet wird. Aber dieses Zusetzen und Wegneh-

3.) Proportion und Schicklichkeit, so daß jeder einzelne Theil zu allen übrigen sowohl als zum Ganzen im gehörigen Ebenmaße steht und auch zum Begriffe des Ganzen paßt. Denn wenn die Theile einer Säule eines Hauses, einer Rede oder eines Dramas, die Glieder eines menschlichen oder thierischen Körpers, die Personen einer Gruppe u. s. w. kein richtiges Verhältniß zu einander haben, so störet dieß das Wohlgefallen am Producte eben so wohl, als wenn Griechen und Römer auf den Theater in französischer Kleidung erscheinen, oder eine Kirche wie ein Opernhaus verziert ist, oder gemeine Dinge mit hochtrabenden Worten dargestellt werden *). Die erlaubte Verletzung der Proportion und Schicklichkeit aber, um etwas lächerlich darzustellen (z. B. in der Karikatur) ist kein Einwurf gegen diese Regel, sondern vielmehr Bestätigung derselben. Denn hier ist es eben darauf abgesehen, durch Verletzung der Regel eine Art von Ungereimtheit zu bewirken, welche Lachen erregt (§. 47. Anm. 1.) **).

---

men darf doch niemahls wesentliche Theile (d. h. solche, die den Charakter einer ganzen Gegend bestimmen, wie Berge und Flüsse) betreffen, weil sonst die Präcision und Vollständigkeit leiden würde.

*) Was Aristoteles in seiner Rhetorik (3, 7.) vom Schicklichen der Rede (πρεπον της λεξεως) sagt, gilt mutatis mutandis von allen Producten der Kunst und verdient hier verglichen zu werden.

**) Lessing bemerkt in den kleinen Fragmenten artistischen Inhalts (Verm. Schriften Th. 10. S. 80.), daß die Alten bisweilen das Kostum der Schönheit nachsetzten, und führt als Beyspiel an

4.) Deutlichkeit und Correctheit, so daß dasjenige, was der Künstler darstellen wollte, von dem Wahrnehmenden leicht gefaßt werden kann, und in der Darstellung selbst auch die kleineren Fehler, welche die Wirkung des Ganzen stören würden, vertilgt sind. Mit Recht fordert man daher von einem Kunstwerke, daß es sich selbst ausspreche — ein in dieser Bedeutung recht passendes Wort — indem das Wohlgefallen an demselben Abbruch leiden muß, wenn das Verstehen des Kunstwerks auch für den geübten Beurtheiler mit solchen Schwierigkeiten verknüpft ist, daß es eine ungewöhnliche Anstrengung fordert und am Ende doch den Beurtheiler zweifelhaft läßt, ob er das Innere des Künstlers aus dem Äußeren der Darstellung richtig enträthselt habe. Durch gute Anordnung der Theile und eine gehörige Vertheilung von Licht und Schatten, (welche nicht

---

die Tuccia Vestalis mit dem Siebe, eine kleine Statue beym Montfacon (Antiq. expl. P. 1. Tab. XXVIII. 1.), die keinen Schleyer nicht einmahl eine Inful hat, sondern in ihren freyen natürlichen Haaren dargestellt ist. Solche kleine Abweichungen vom Kostum um höherer Zwecke willen sind der Kunst allerdings gestattet. Darum sucht sie auch das Mißfällige, was einmahl zum Begriff eines Dinges gehört, möglichst zu verbergen. Wenn daher die Alten den Vulkan abbildeten, so deuteten sie zwar dessen Hinken an als etwas zur Vorstellung von diesem Gotte Gehöriges, aber so, daß daraus keine Mißgestalt entstand, wie Cicero (de natt. dd. 1.) bezeugt: «Athenis laudamus Vulcanum, quem fecit Alcamenes, in quo stante atque vestito apparet claudicatio non deformis.»

bloß in der Mahlerey, sondern in jeder Art der Darstellung, sie geschehe durch Farben oder Töne oder Bewegungen, statt finde) wird jene Deutlichkeit vorzüglich befördert, indem dadurch die bedeutendsten Parthien hervorgehoben und dem Auge oder Ohre des Wahrnehmers gleichsam näher gerückt werden *). Demnach sind allegorische Darstellungen, wenn sie so räthselhaft sind, daß man ihren Sinn nur durch langes Nachsinnen und auch dann kaum entdecken kann, eben so fehlerhaft, als historische Gemählde, wo die Haupthandlung nicht so dargestellt ist, daß man sie auch ohne gelehrten Commentar, selbst ohne erklärende Über- oder Unterschrift aus der Darstellung selbst verstehen kann **). Was soll man aber zu jenem My-

*) Schon Cicero (de orat. 3, 26.) nennt jene Vertheilung von Licht und Schatten «umbram aliquam et recessum, quo magis id, quod erit illuminatum, exstare atque eminere videatur." Nachdem er dieß mit Beyspielen von der theatralischen Kunst des Roscius erläutert hat, fährt er fort: «Neque id actores prius viderunt, quam ipsi poetae, quam denique illi etiam, qui fecerunt modos, a quibus utrisque submittitur aliquid, deinde augetur, extenuatur, inflatur, variatur distinguitur." — Aus den verschiedenen Abstufungen des Lichts und des Schattens geht das ästhetische Helldunkel (clair - obscur) hervor, welches oft, gleich dem Dämmerlichte in der Natur, einen magischen Reitz über die dargestellten Gegenstände verbreitet. Wie aber die Natur sich nicht stets im Dämmerlichte zeigt, so soll auch die Kunst nicht immer im Helldunkel erscheinen.

**) Der Gebrauch der Schrift zur Verständlichmachung eines historischen Gemähldes ist eigentlich unstatthaft,

sticism in der Kunst sagen, der das Darzustellende absichtlich in ein undurchdringliches Dunkel hullt, damit es nur geweihte, durch ein inneres Licht gleichsam übernatürlich erleuchtete Augen erblicken konnen? — Die Kunst hat freylich, wie die Wissenschaft, ihre Geheimnisse oder Mysterien, d. h. wir stoßen auf dem Gebieth der Kunst und der Wissenschaft auf Dinge, die wir nicht begreifen und mit Worten erklären können, wo unaussprechliche Gefühle und unbestimmte Ahnungen das einzige Medium sind, durch welches sich uns jene Dinge offenbaren. Dieser nothwendige und natürliche Mysticism ist ein heiliger Schleyer, der gleich jenem der Isis alles umgibt, was über das Irdische, Sinnliche und Endliche hinausstrebend sich zum Himmlischen, Idealischen und Unendlichen erhebt. Ganz etwas anderes aber ist der zufällige und affectirte Mysticism, der in unseren Tagen in der Kunst, wie in der Wissenschaft, mehr als je herrschend geworden, und von dem ein neuerer Denker mit Recht sagt, daß er sich im Großen nur dann rege, wenn die Lebenskraft einer Nation untergegangen, und daß uns ebendeßhalb unsere Zeiten um so trauriger erscheinen müssen, wo selbst diejenigen, welche sich die Wissenden nennen, anfangen, sich recht mit Eifer auf den

---

obwohl selbst große Mahler, wie Raphael und Annibal Carracci, sich dieses Hülfsmittels bedient haben. S. Richardson traité de la peinture, T. 1. p. 89. Die Art und Weise aber, wie die neueren Karikaturisten von der Schrift Gebrauch machen, ist ganz und gar unkünstlerisch und entstellend.

Mysticism zu legen, indem ein solcher künstlich hervorgebrachter Mysticism ein unwidersprechlicher Beweis von innerer Mattigkeit sey, und folglich jedem wahr und kräftig empfindenden Gemüth etwas durchaus Widerstrebendes seyn müsse *). — Diesem und anderen Fehlern in der Kunst beugt das Streben nach Correctheit vor, das daher allen Künstlern nicht genug empfohlen werden kann. Denn es ist kaum möglich, daß beym ersten Entwurfe sowohl als bey der Ausführung desselben, während das Gemüth in der Stunde der Weihe vom darzustellenden Gegenstande innig ergriffen und durchdrungen war, nicht mancher Fehler eingeschlichen seyn sollte, der, wenn er auch unbedeutend scheinen möchte, doch dem Wohlgefallen am Ganzen Abbruch thut **). Wenn daher der Rausch der Begeisterung

*) S. Spillecke's Abhandlung: Benedict Spinoza oder über Atheism, Fatalism und Mystizism — in der Berl. Monathschr. Jul. 1808. Man muß übrigens nicht vergessen, daß die Dunkelheit eine treffliche Verschanzung ist, hinter welcher man sich im Fall der Noth verbergen kann. Denn schon der ehrliche Sancho Pansa sagte: «Wenn man mich nicht versteht, so ist's kein Wunder, wenn man meine Sentenzen für Narrenpossen hält. Es schadet aber nichts; ich verstehe mich und weiß, daß ich in dem, was ich gesagt habe, keine Dummheiten gesagt habe." (Donquix. B. 9. K. 2.) — So wird die Dunkelheit für gewisse Schriftsteller, was der Nebel, womit schützende Gottheiten zuweilen die homerischen Helden umgaben, für diese Helden wurde.

**) Nur Stümper in der Kunst pflegen ihre Incorrectheit mit der Unbedeutendheit der Fehler zu entschul-

vorüber ist, so wird die kälter prüfende und wägende Urtheilskraft noch mancherley zu bessern finden und zu dieser Operation auch einen gewissen dem Umfange des Products angemessenen Zeitraum nöthig haben (nach dem Horazischen: Nonum prematur in annum). Hier ist es also, wo auch der Fleiß, selbst der eiserne (labor improbus), sein Plätzchen findet und dem Genie zu Hülfe kommen muß. Da, läßt sich mit Schiller sagen,

---

digen. Die größten Künstler sind gewöhnlich auch die correctesten. Dennoch kann auch wohl einem großen Componisten eine falsche Quinte, oder einem großen Dichter ein schlechtgebildeter Vers entwischen (z. B. Göthe'n folgender fünffüßige Hexameter in der Achilleis:

Wandelt und jeder die Schritte mißt, jeder den Athem —

der selbst dann noch lahm bleiben würde, wenn man ihn etwa durch ein eingeschobenes Und hinter mißt auf sechs Füße stellen wollte.) So war auch Raphael nicht immer glücklich in Zeichnung der Hände, und Ludovico Caracci beging gar in dem Gemählde, womit er die Kathedrale von Bologna schmückte, und welches die Verkündigung vorstellte, den Fehler, daß er dem Gewande, womit er den auf die Maria zuschreitenden Engel bekleidete, einen Faltenwurf gab, welcher der gegenseitigen Lage der Füße im wechselnden Fortschritte entgegen war, und daher den rechten Fuß an der Stelle des linken und umgekehrt erblicken ließ. Da der Künstler (sagt man) diesen Fehler erst nach Wegnahme des Gerüstes entdeckte, und ihm nun nicht mehr abhelfen konnte, grämte er sich darüber zu Tode. Wie müßte der Tod unter unsern Künstlern wüthen, wenn diese eben so ängstlich wären!

Da spanne sich des Fleißes Nerve,
Und beharrlich ringend unterwerfe
Der Gedanke sich das Element!

nicht aber,

Wenn, das Todte bildend zu beseelen,
Mit dem Stoff sich zu vermählen,
Thatenvoll der Genius entbrennt.

Denn hier würde der kältere Fleiß den entbrannten Genius bald abkühlen. Daß übrigens auch der nachbessernde Fleiß seine Schranken haben müsse, indem durch zu vieles und zu langes Corrigiren die ursprüngliche Kraft und Haltung eines Kunstwerkes vermindert und besonders jene angenehme Nachlässigkeit (grata negligentia), welche die Kunst in der Kunst verbirgt, verwischt werden würde, versteht sich von selbst. Das Streben nach Correctheit darf also nicht in Peinlichkeit, der man den Zwang der Schule ansieht, ausarten (§. 61. Anm.) *).

*) Unter Lessing's kleineren Fragmenten artistischen Inhalts (in den verm. Schriften Th. 10. Nr. 4. S. 69 ff.) findet sich auch eines mit der Überschrift: Von den nothwendigen Fehlern (Fragm. 2. S. 71 — 73.). Darunter versteht er «solche, ohne welche vorzügliche Schönheiten nicht seyn würden, denen man nicht anders als mit Verlust dieser Schönheiten abhelfen kann." — Als solche Fehler führt er an, daß Milton im verlornen Paradiese dem Adam den Gebrauch der Sprache in allem dem weiten Umfange gebe, welcher Kenntnisse voraus setzte, die Adam noch nicht haben konnte — ferner, daß Milton Gott den Vater anders vom Sohn reden lasse, als es der kirchlichen

Anmerkung. 3

Die in der vorigen Anmerkung aufgeführten Eigenschaften schöner Kunstwerke sind wesentlich und nothwendig, und lassen sich daher in eben so viele ästhetische Regeln oder Kunstpostulate auflösen, z. B. ein schönes Kunstwerk soll Einheit mit Mannigfaltigkeit verbinden — vollständig und präcis seyn u.

Orthodoxie gemäß sey. Wenn L. hier nicht mit den Theologen seinen Scherz trieb, so hätt' er wohl keine unpassenderen Beyspiele wählen können. Der Dichter hat ja wohl völlige Freyheit, seinen Gegenstand nach seinen Zwecken zu behandeln, und braucht nicht darnach zu fragen; ob das, was er dichtet, aus einem anderen als poetischen Gesichtspuncte betrachtet, richtig sey. Sonst hätte Milton auch Adam und Eva, Engel und Teufel, und Gott selbst nicht dürfen in englischer Sprache reden lassen. Jene Freyheit hat aber jeder Künstler. Er macht also gar keinen Fehler, wenn er davon Gebrauch macht. Ohne diese Freyheit gäb' es überall keine Kunst. Ein Fehler aber, der die conditio sine qua non von vorzüglichen Schönheiten wäre, ist ein contradictio in adjecto. Nothwendige Fehler kann demnach keine gesunde Ästhetik zulassen. Etwas anderes aber ist, was Fiorillo in der Gesch. der zeichn. Künste (B. 2. S. 89.) von Titian's Verfahren sagt: «Bey der Anlegung der letzten Hand pflegte er manchmahl einiges mit den Fingern zu verwischen, welches dann mehr Wirkung that, als wenn es mit dem Pinsel gemacht wäre; denn da er großen Fleiß anwandte, um seinen Arbeiten den höchsten Grad von Vollendung zu geben, so durfte er sich am Ende kecker und geistreicher Striche bedienen, wodurch er die angewandte Arbeit verbarg.»

ſ. w. Wie es aber der Künſtler anzufangen habe, um dieſen Forderungen Genüge zu leiſten, läßt ſich nicht weiter durch allgemeine äſthetiſche Regeln beſtimmen, ſondern muß theils der beſonderen Theorie einzelner ſchönen Künſte, theils und vorzüglich dem eigenen Genie und Geſchmacke des Künſtlers überlaſſen bleiben. Denn alle Kunſtregeln, welche ſich nicht bloß auf das Mechaniſche, ſondern auf das Äſthetiſche ſelbſt an einem ſchönen Kunſtwerke beziehen, ſind doch am Ende nichts weiter als unbeſtimmte Andeutungen deſſen, was zum Weſen eines ſolchen Werkes gehört, wodurch aber niemand dergleichen hervorbringen lernt (§. 62. Anm. 3.). — Außer jenen allgemeinen und nothwendigen Eigenſchaften gibt es aber auch noch gewiſſe Vorzüge, welche ſchönen Kunſtwerken zukommen und das Wohlgefallen an denſelben erhöhen können, aber doch nicht an ihnen angetroffen werden müſſen, wenn ſie auf den Titel ſchöner Kunſtwerke Anſpruch machen wollen. Auch müſſen dieſelben dem jedesmahligen Charakter des Werkes angemeſſen ſeyn, indem nicht jedes Kunſtwerk jedes mögliche Vorzuges auf gleiche Weiſe empfänglich iſt. Dieſe Vorzüge können daher bloß als zufällige und beſondere Eigenſchaften ſchöner Kunſtwerke angeſehen werden. Hierher gehören z. B. der äſthetiſche Reichthum oder die Fülle von äſthetiſchen Ideen, die einem ſchönen Kunſtwerke zum Grunde liegen *) — die Neuheit und Kühnheit, welche

*) Man nennt ein ſolches Kunſtwerk geiſtreich oder geiſtvoll. Nun muß zwar jedes Kunſtwerk Geiſt haben, damit es nicht, wie gewiſſe nichtsſagende Geſich-

in der Verknüpfung und Darstellung jener Ideen durch gänzliche Abweichung vom Bisherigen herrschen — die glänzenden Contraste, die dabey angebracht sind, und vermöge welcher die einzelnen Theile solche Gegensätze bilden, daß das Ganze einen stärkeren Eindruck auf das Gemüth macht, ohne doch dieses auf eine gewaltsame Art zwischen entgegengesetzten Empfindungen herumzuwerfen, in welchem Falle die Contraste schneidend oder schreyend seyn und das Gemüth gleichsam auf die Folter spannen würden *).

---

ter, geistlos sey; aber Reichthum oder Fülle dieses Geistes ist doch kein nothwendiges Erforderniß desselben. Ein Kunstwerk hat nähmlich überhaupt Geist (in ästhetischer Bedeutung), wenn es ästhetische Ideen auf eine das Gemüth belebende Weise ausdrückt, und ein Künstler hat (ästhetischen) Geist, wenn er eines solchen Ausdrucks in seinen Werken fähig ist. Reichthum oder Fülle aber findet in dieser Hinsicht statt, wenn dem Kunstwerk eine so große Menge und Mannigfaltigkeit ästhetischer Ideen zum Grunde liegt, daß dieselben kaum auf eine bestimmte Weise ausgedrückt, mithin vom Künstler zum Theil nur angedeutet, vom Wahrnehmer aber gleichsam nur ahnend aufgefaßt werden können. Daher kann jener Reichthum leicht zur Überfüllung und eben dadurch fehlerhaft werden. Es gibt demnach zwischen dem Geist-reichen und dem Geist-losen ein Mittleres, was man schlechthin das Geistige oder Spirituale eines Kunstwerkes nennen könnte. Was aber die Franzosen gewöhnlich esprit schlechtweg nennen, ist mehr eine Art von Witz und Scharfsinn, der sich durch bons mots und concetti ausspricht, als der wahre ästhetische Geist.

*) So gibt es Musiker, die durch beständigen Wechsel

Daß dergleichen Vorzüge nicht von allen Kunstwerken ohne Ausnahme gefordert werden können, lehrt schon der Umstand, daß es Kunstwerke von anerkanntem Werthe gibt, an welchen sie nicht angetroffen werden, z. B. die meisten Lieder Anakreon's, viele Fabeln Äsop's und Pfeffel's, eine Menge kleiner, leichter und gefälliger Musikstücke von Mozart, Haydn, Himmel, Pleyel u. A. Eben so gibt es eine Menge von Gemählden und Sculpturarbeiten (besonders aus der Classe der Porträtbilder), von Gebäuden, Gärten, Münzen u. d. gl., die sich durch die vorhin genannten Vorzüge wenig oder gar nicht auszeichnen, und dennoch in jedem unbefangenen Beschauer ein lebhaftes Lustgefühl zu bewirken im Stande sind, denen man also mit Unrecht den Nahmen schöner Kunstwerke absprechen würde. Besonders ist der Vorzug der Neuheit durchaus zufällig, weil er nur temporär ist, und, wenn man denselben als eine wesentliche Eigenschaft schöner Kunstwerke betrachten wollte, hieraus folgen würde, daß jene Werke durch ihr Alterthum an ästhetischem Werthe verlieren müßten. Dieser ist aber immerwährend, wenn auch das Kunstwerk den Reitz der Neuheit nach und nach gänzlich verliert, und sein Eindruck auf das Gemüth durch zu

---

des Pianissimo und Fortissimo und durch häufige Ausweichungen aus einer Tonart in die andere ohne vorbereitende Übergänge das Gemüth nicht minder foltern als solche Mahler, die durch grell gegen einander abstechende, und durch keine Mitteltinten verschmolzene Farben recht lebhafte Contraste hervorzubringen meinen.

oft wiederhohlten Genuß etwas geschwächt wird *). Das beständige Streben nach Neuheit aber kann sogar der Kunst nachtheilig werden, indem es den Künstler leicht auf Abwege führt, auf welchen er eben so leicht Nachtreter findet, wenn er sonst ein Mann von Kraft und Gewicht ist. So gab Michelangelo insonderheit durch sein berühmtes Kunstwerk in der Sixtinischen Capelle, das jüngste Gericht, das wegen der Neuheit in der Erfindung und Gruppirung, in den kräftigen Umrissen und kühnen Bewegungen ein Gegenstand der höchsten Bewunderung wurde, die erste Veranlassung zum Verfalle der neueren Kunst. Und was das Sonderbarste ist, der Künstler selbst scheint dieß vorausgesehen zu haben. Denn nach Vollendung desselben rief er aus: „O wie Vielen wird dieses Werk von mir den Kopf verrücken!" — S. Fiorillo's Gesch. der zeichnenden Künste B. 1. S. 363. — Sollte nicht auch unsere neueste Poesie durch dasselbe Streben nach bloßer Neuheit auf Abwege gerathen seyn? Und könnte man nicht von der Philosophie eben das behaupten? — Indeß ist jenes Streben doch in Ansehung seiner letzten Quelle auch nicht

*) Dieß Schicksal trifft besonders musikalische Kunstwerke, hat aber nicht in den durch die Zeit verminderten Werthe derselben, sondern in dem für unser Gemüth natürlichen Bedürfnisse der Abwechselung im Genusse jeder Art seinen Grund. Aus demselben Grunde wird uns auch die schönste Gegend, die wir täglich vor Augen haben, am Ende gleichgültig, so wie die höchsten persönlichen Reitze den nicht mehr entzücken, dem sie alltäglich geworden sind.

ganz verwerflich. Denn es ist eine natürliche Folge des Vervollkommnungstriebes, der ewig regen Sehnsucht unseres Geistes nach dem Besseren; und darum muß es am Ende wohl auch für Kunst und Wissenschaft ersprießlich seyn.

§. 66.

Natürlichkeit, Wahrheit und Sittlichkeit können nur unter gewissen Einschränkungen und Bedingungen als nothwendige Eigenschaften schöner Kunstwerke angesehen werden, indem die Kunst in ihren eigenthümlichen Bestrebungen keinesweges an die Gesetze der Natur, des Wahren und des Sittlichen dergestalt gebunden ist, daß ohne deren strenge Beobachtung ihre Producte kein ästhetisches Wohlgefallen bewirken könnten.

Anmerkung 1.

Die Forderung der Natürlichkeit beruht eigentlich auf derjenigen Ansicht von der schönen Kunst, nach welcher diese nichts anders als Nachahmung der Natur ist — einer Ansicht, die sich vom Aristoteles herschreibt, der in seiner Poetik (Kap. 2. §. 1. und 2. ed. Bip.) alle schönen Künste als Nachahmerinnen betrachtet und sie bloß dadurch unterscheidet, daß sie mit verschiedenen Mitteln, verschiedene Gegenstände auf verschiedene Weise nachahmen *). Neue-

*) Er sagt nähmlich: Εποποιία δη, και ἡ της τραγωδιας ποιησις, ετι δε κωμωδια, και ἡ διθυραμβοποιητικη,

re Theoretiker, welche das Unzulängliche und Beschränkte dieser Ansicht fühlten und doch das Princip der Nachahmung nicht ganz aufgeben wollten, setzten dafür Nachahmung der schönen Natur *). Dabey blieb

---

και της αυλητικης ἡ πλειςη, και κιθαριςικης, πασαι τυγχανουσιν ουσαι μιμησις το συνολον. Διαφερουσι δε αλληλων τρισιν· η γαρ τῳ γενει ἑτεροις μιμεισθαι, η τῳ ἑτερα, η τῳ ἑτερως και μη τον αυτον τροπον. — Man könnte vielleicht sagen, daß A. hier nicht alle, sondern nur einige schöne Künste (Dichtkunst, Schauspielkunst und Tonkunst) für nachahmend erkläre. Allein man sieht aus seinen anderweiten Bemerkungen (besonders Kap. 3. wo er die Mahler Polygnot, Pauson und Dionys mit den Dichtern Homer, Hegemon und Kleophon in Ansehung der Objecte der Nachahmung parallelisirt), daß er auch von den übrigen schönen Künsten dieselbe Ansicht hatte. Wiewohl nun Lessing in seiner hamb. Dramaturgie (B. 2. S. 396.) versichert, daß er die Dichtkunst dieses Philosophen für ein eben so unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklides, und wiewohl die Autorität zwey solcher Männer, wie Aristoteles und Lessing, von großem Gewicht ist, so wird es doch erlaubt seyn, die Richtigkeit jener Ansicht in Zweifel zu ziehen.

*) Sulzer in seiner Theorie der schönen Künste (Art. Künste) sagte schon, daß man das Wesen der schönen Künste nicht in einer unbestimmten Nachahmung der Natur zu suchen habe, und meinte dagegen, die allgemeine Bestrebung der schönen Kunst müsse dahin abzielen, alle Werke der Menschen eben so zu verschönern, wie die Natur die Werke der Schöpfung verschönert habe. Das heißt denn doch wohl nichts anders, als die schöne Natur nachahmen. Be-

denn die Forderung der Natürlichkeit als einer allgemeinen und nothwendigen Eigenschaft schöner Kunstwerke unabänderlich. Denn die schöne Natur ist eben auch Natur, und ein sie nachahmendes Werk kann eben darum nicht anders als natürlich ausfallen. Um nun zu bestimmen, ob und wiefern eine solche Forderung gegründet sey, müssen wir uns an dasjenige zurück erinnern, was oben (§. 58. Anm. 2.) vom Unterschied der Natur und der Kunst gesagt worden ist. Die Natur wirkt zweckmäßig, aber nach nothwendigen Gesetzen, und das, was sie producirt, wird auch von uns als zweckmäßig vorgestellt, ohne daß wir es erst in einer gewissen Beziehung auf uns selbst und

---

stimmter drückt sich hierüber Fiorillo in der Geschichte der zeichnenden Künste (B. 1. S. 153.) aus, wenn er dem Künstler, um nicht in's Manierirte zu fallen, empfiehlt, vorzüglich die schöne Natur als den größten Meister unter allen zu Rathe zu ziehen. «Ich sage mit Bedacht» setzt er hinzu — «die schöne Natur; denn obgleich die Natur im Ganzen genommen eine unendliche Mannigfaltigkeit von Bildungen hervorbringt, so findet man doch nicht selten, wenn man sie in einem beschränkteren Wirkungskreise beobachtet, daß sie in eine gewisse Einförmigkeit verfällt und sich häufig wiederhohlt, wovon unter andern die Nationalphysiognomien ein auffallendes Beyspiel sind. Man könnte also die Natur, als Bildnerinn und Mahlerinn nach einer solchen abgesonderten Maße ihrer Hervorbringungen betrachtet, selbst manierirt nennen, u. s. w" — Die letzte Bemerkung ist sehr treffend und beweist das Unzulängliche und Schwankende in dem Principe der Naturnachahmung recht auffallend.

unser Lustgefühl wahrzunehmen brauchen. Kommt nun diese Beziehung noch hinzu, erscheint uns ein Naturproduct z. B. (eine Blume, ein Thier, ein Mensch) in einer solchen Form, daß es auch dadurch einen wohlgefälligen Eindruck auf unser Gemüth macht oder mit Lustgefühl angeschaut wird, so kommt ihm dieser Charakter nur zufälliger Weise zu. Denn man kann nicht sagen, daß die Natur auf diese bloß formale und subjective Zweckmäßigkeit hinzuarbeiten genöthigt sey, um etwa unser Aug' und Ohr durch schöne Gestalten und Töne zu ergötzen, weil sonst alles in der Natur so beschaffen seyn müßte. Es trifft sich also nur, wir wissen nicht wie? daß unter so Vielem, was die Natur hervorbringt, sich auch das Schöne findet. Aber eben darum ist diese Schönheit der Naturproducte als etwas Zufälliges den eigentlichen Naturzwecken stets untergeordnet, mithin auch durch die Nothwendigkeit der auf die Erreichung jener Zwecke allein gerichteten Naturgesetzen immer auf gewisse Weise beschränkt. Die schöne Kunst hingegen hat in ihren Hervorbringungen gar keinen anderen Zweck als die Erregung eines ästhetischen Wohlgefallens; eben darum heißt sie schöne oder ästhetische Kunst (§. 59.). In der Freyheit, mit welcher sie hierbey verfahrt, braucht sie, die ihren eigenen Zweck und ihre eigenen, auf diesen allein sich beziehenden, Regeln hat, sich nicht an die Zwecke und Gesetze der Natur, sobald sie dadurch in ihrer Thätigkeit beschränkt würde, zu kehren. Sie strebt nach dem Idealischen (weßhalb sie auch schlechtweg Kunst des Idealischen genannt werden kann), das nicht außer dem Künstler, sondern in ihm selbst liegt, indem es ein freyes,

selbstthätiges Geschöpf seiner Gemüthskräfte ist (§. 23. Anm. 3.). Wenn also auch der Künstler Naturdinge darstellet, so ahmt er die Natur nicht etwa bloß nach, sondern er veredelt oder verschönert sie selbst, indem er sie zum Idealischen erhebt, wobey dann sein Geschöpf bloß insofern natürlich ist, als es der Natur desjenigen, was dargestellt werden sollte, überhaupt entspricht oder gemäß ist, z. B. daß die Menschen, die er darstellt, wie Menschen aussehen, empfinden, denken, sprechen und handeln *). Aber er kann sich

*) Der Porträtist (wohin man sowohl den Mahler und den Bildner, der die Gestalt eines wirklichen Menschen wieder gibt, als auch denjenigen Künstler rechnen kann, der eine in der Natur befindliche Landschaft und überhaupt etwas Individualwirkliches darstellt) ist unstreitig bey seinen Erzeugnissen am meisten an die Natur gebunden, so daß man von ihm wohl sagen kann, er ahme die Natur nach; aber dennoch wird er, wenn er seiner Kunst eingedenk und mächtig ist, auch hier des Idealisirens nicht vergessen, und mit der Treue im Wiedergeben die höhere Schönheit in der künstlichen Darstellung zu verbinden wissen, oder sich als Idealist im ästhetischen Sinne zeigen. Man vergesse doch aber auch nicht, daß es schöne Künste gibt, die eigentlich gar kein Vorbild in der Natur haben, das von ihnen nachgeahmt werden könnte. Oder verdient wohl das Pfeifen und Zwitschern der Vögel ein Vorbild unserer Instrumental- und Vocalmusik, verdienen wirklich die Nester der Vögel, die Gruben der Hamster und Füchse, oder die Höhlen der Troglodyten Vorbilder unserer schönen Häuser, Paläste und Tempel genannt zu werden? Konnte denn nicht der Mensch auch von selbst

auch seine eigene Natur schaffen, in welcher andere Wesen, als in der wirklichen, angetroffen werden und andere Gesetze, als in jener, herrschen. Er kann Menschen, Löwen und Pferde beflügeln, kann Feen, Sphinxe und Zentauren schaffen, kann Thiere, Bäume und Blumen gleich den Menschen empfinden, denken, reden und handeln lassen, kann Ober- und Unterwelt, Himmel und Hölle mit Wesen bevölkern, die kein Auge gesehen und kein Ohr gehört hat — kurz, er kann eine Welt bilden, in welcher alles nur insofern natürlich ist, als es der Möglichkeit einer solchen Natur, wie er sie nun einmahl vorausgesetzet hat, überhaupt nicht widerstreitet, als es dieser durch den Zauberstab seiner Einbildungskraft geschaffenen Natur angemessen ist. Wenn also der Künstler sich hüthen soll, daß sein Erzeugniß nicht widernatürlich oder seine Kunst zur Unnatur werde, so muß vorerst gefragt werden, von welcher Natur die Rede sey und was für eine Natur der Künstler habe darstellen wollen. Denn was in der einen Hinsicht wieder- oder unnatürlich wäre, könnte leicht in der andern höchst natür-

---

seine Stimme moduliren oder seinen Mund zum Pfeifen oder Blasen in ein Rohr spitzen? Konnte er nicht von selbst darauf fallen, sich eine möglichst dauerhafte, bequeme und endlich auch eine schöne Wohnung zu bauen? Wahrhaftig, der Mensch, dieses edelste und herrlichste Geschöpf der uns bekannten Natur, müßte doch anfangs recht dumm gewesen seyn, wenn er solche Dinge erst von den vernunftlosen Thieren hätte lernen sollen! War er aber anfangs so dumm, wie ist er denn hinterher so klug geworden?

lich ſeyn. Sollte aber bey der Forderung der Natürlichkeit gar die gemeine, alltägliche Natur verſtanden werden, ſo würde dem Künſtler im Gegentheile zu rathen ſeyn, ihr untreu zu werden, damit er nicht durch das Streben nach Natürlichkeit gleich den Muſen in der Mark, wie ſie Göthe nannte, ob es wohl überall, ſelbſt in Weimar, ſolche Muſen gibt, in Gemeinheit verſinke *).

Anmerkung 2.

Mit der Wahrheit hat es gleiche Bewandtniß wie mit der Natürlichkeit. Iſt das Darzuſtellende ein wirklicher Gegenſtand (z. B. eine Alpen- oder Rheingegend, eine geſchichtliche Thatſache, eine lebende Perſon), ſo wird dem Kunſtwerke allerdings Wahrheit im eigentlichen Sinne zukommen müſſen, oder

*) Es iſt unglaublich, was mit der zweydeutigen Forderung der Natürlichkeit für Unfug in der Kunſtrichterey getrieben worden iſt. Hat man doch ſogar gemeint, es ſey natürlich, daß die Leute auf dem Theater in Verſen reden oder gar ſingend ſich mit einander unterhalten, weil ja niemand im gemeinen Leben mit Anderen verſificirend oder ſingend ſpreche! Als wenn die Theaterwelt nichts weiter als Abdruck oder Wiederhohlung des gemeinen Lebens, als wenn ſie nicht eine idealiſche Welt wäre, in welcher auch die menſchliche Sprache einen höheren Charakter annehmen kann und muß! Warum fordert man denn nicht lieber auch, daß, weil die Menſchen im gemeinen Leben oft unrichtig und undeutlich ſprechen, die Perſonen auf der Bühne eben ſo ſprechen ſollen? — Doch viele Schauſpieler thun es ja auch, und werden dadurch recht allerliebſt natürlich.

mit anderen Worten, es wird die Darstellung durch die Kunst im Ganzen übereinstimmen müssen mit der objectiven Vorstellung von der darzustellenden Sache. Denn sonst entspräche die Darstellung nicht ihrem gegebenen Zwecke. Diese Wahrheit heißt daher auch Treue, indem der Künstler der Natur treu bleibt, wenn er die objective Vorstellung von der Sache durch seine Darstellung nicht verfälscht, wobey ihm jedoch sein ursprüngliches Künstlerrecht zu idealisiren, soweit es mit jener Treue bestehen kann, unbenommen bleibt. Ist aber das Darzustellende etwas Erdichtetes oder ein freyes Erzeugniß der Einbildungskraft, sie mag nun den Stoff ganz aus sich selbst geschöpft oder zum Theil von der Wirklichkeit entlehnt haben, so kann von Wahrheit im eigentlichen Sinne gar nicht die Rede seyn. Die Darstellung braucht bloß mit sich selbst einzustimmen, damit sie Einheit in der Mannigfaltigkeit habe (§. 65.). Ob aber das Dargestellte selbst wahr sey oder objective Gültigkeit habe, darauf kommt bey einem schönen Kunstwerke nichts an, indem das Wohlgefallen am Schönen vom Wohlgefallen am Wahren wesentlich verschieden und von diesem gar nicht abhängig ist (§. 8. nebst Anm. 1.). Nicht einmahl Wahrscheinlichkeit in der eigentlichen Bedeutung des Worts (Fund. §. 111.) kann von einem solchen Kunstwerke gefordert werden. Denn zu geschweigen, daß selbst in der wirklichen Welt oft gerade das Unwahrscheinlichste geschieht *) und man also

*) Schon der alte dramatische Dichter Agathon sagte (nach Aristot. poet. 19. §. 8. ed Bip.): εικος γε-

der Kunst zu enge Gränzen stecken würde, wenn man sie bloß auf das Wahrscheinliche in ihren Dichtungen einschränken wollte, so kann uns auch die Kunst in das Gebieth des Wunderbaren (§. 43.) versetzen, wo uns alles nicht nur unwahrscheinlich, sondern sogar unmöglich vorkommt, wenn wir es nach den Verstandesregeln erwägen, wornach wir Wahrheit und Wahrscheinlichkeit zu beurtheilen pflegen. Indem uns aber die Phantasie mit ihrem Zauberstab in eine andere Welt versetzt, bekommt durch diese Täuschung oder Illusion — die zuweilen so weit gehen kann, daß wir das künstlich Dargestellte für ein in der Natur wirklich vorhandenes oder geschehendes Objective halten und auf gleiche Art davon affizirt werden — das Erdichtete den Schein der Wahrheit. Dieser ästhetische Wahrheitsschein ist aber sowohl von dem logischen und transcendentalen Scheine (Log. §. 136. nebst Anm.) als von der in der rationalen oder empirischen Erkenntniß statt findenden Wahrheit und Wahrscheinlichkeit wesentlich verschieden. Will man nun dennoch jenen Schein der Wahrheit schlechtweg Wahrheit auf dem Gebieth der Kunst nen-

---

νεσθαι πολλα και παρα το εικος — oder (nach Aristot. rhet. II, 24. §. 10.)

Ταχ' αν τις εικος αυτο τουτ' ειναι λεγοι,
Βροτοισι πολλα τυγχανειν ουκ εικοτα.

Wie weit aber z. B. der Verfasser eines Heldengedichtes oder Trauerspiels im Gebrauche, den er von dieser Bemerkung bey der Construction seiner Fabel macht, gehen dürfe, läßt sich im Allgemeinen gar nicht bestimmen.

nen, so mag dieß dem Künstler und Kunstrichter wohl gestattet seyn, sobald sie nur diese ästhetische Wahrheit nicht mit der logisch-metaphysischen verwechseln. Auch ist diese Wahrheit, die als Eigenschaft ästhetischer Gegenstände gedacht wird und daher die objectiv-ästhetische heißen kann, sorgfältig von derjenigen zu unterscheiden, welche den Urtheilen der Subjecte über solche Gegenstände beygelegt wird und deßhalb die subjectiv-ästhetische heißen kann. Letzte ist nichts anders als Wahrheit der ästhetischen Beurtheilung eines Gegenstandes oder Richtigkeit der Geschmacksurtheile. Da nun diese Wahrheit als abhängig vom Gefühle der Lust und Unlust weder bewiesen noch erstritten werden kann (§. 49. Anm. 1. und 2.), so ist auch sie von der logisch-metaphysischen Wahrheit gänzlich verschieden.

Anmerkung 3.

Da das Ästhetische vom Moralischen gleichfalls wesentlich verschieden ist und auch das Wohlgefallen an beydem einen ganz verschiedenen Grund hat (§. 8. Anm. 3.): so kann die Sittlichkeit überhaupt (das Verhältniß zum Sittengesetze) nicht als Maßstab zur Beurtheilung des Werths eines Kunstwerks gebraucht, mithin auch nicht die Sittlichkeit insonderheit (die Angemessenheit zum Sittengesetze oder die sittliche Güte) als eine nothwendige Eigenschaft schöner Kunstwerke betrachtet werden, so daß diese ein Ausdruck von jener seyn müßten. Ein Product der Kunst kann schön seyn, nicht nur wenn es etwas Unsittliches (quoad materiam) darstellt, z. B. böse Gesinnungen, Handlungen, Charaktere, was täglich in dramatischen Werken geschieht und sogar

Richardſon in ſeinen moraliſirenden Romanen thun mußte, um die Leſer nicht vor langer Weile ſterben zu laſſen, ſondern auch wenn die Darſtellung ſelbſt (quoad formam) unſittlich iſt, d. h. eine unſittliche Denkart ſich dadurch ankündigt, z. B. wenn in einem unzüchtigen Gedichte oder Gemählde das Unſittliche auf eine Weiſe dargeſtellt iſt, daß die innere Theilnahme des Künſtlers am Unſittlichen oder die unſittlich Geſinnung desſelben daraus hervorleuchtet. Da indeſſen die Trennung des Äſthetiſchen vom Moraliſchen doch nur in der Abſtraction ſtatt findet, der Menſch aber, ſobald er in einem concreten Falle als Menſch menſchliche Werke beurtheilt, in ſeinem Urtheile nothwendig auch durch die Idee des Guten oder das Geſetz der Sittlichkeit geleitet wird, ſo kann ein Kunſtwerk von unſittlichem Charakter dem Wahrnehmenden kein reines Wohlgefallen gewähren. Die Darſtellung muß alſo inſofern ſittlich ſeyn, als ſich in ihr die Geſinnung oder Denkart eines vernünftigen Weſens ausſpricht, damit das Mißfallen an der Unſittlichkeit dem Wohlgefallen an der Schönheit eines Kunſtwerks keinen Abbruch thue. Dieß gilt beſonders von der Behandlung der ſinnlichen Liebe in Liedern, Romanen, Schauſpielen und Gemählden, indem die gefliſſentliche Beſchreibung oder Ausmahlung der Gefühle, Handlungen und Lagen, welche ſich auf jenen thieriſchen Naturtrieb beziehen, leicht in's Obſcöne fällt und dadurch zum Ekelhaften herabſinkt (§. 46. nebſt Anm.), mithin durchaus widerlich wird *).

*) Stark, aber gerecht und wohl begründet iſt die in Jean Paul's Vorſchule der Äſthetik. (S.

Wenn hingegen der Künstler die moralische Tendenz zum Hauptzwecke seiner Darstellung erheben wollte, in der falschen (von Sulzer u. A. gemachten) Voraussetzung, daß die schöne Kunst durch ihre Producte die moralische Cultur befördern, mithin eine bloße Dienerinn der Sittlichkeit seyn solle, so würde dadurch der Künstler seine eigenthümliche Sphäre verlassen, den Charakter eines Sittenlehrers annehmen und das ästhetische Wohlgefallen an seinen Erzeugnissen selbst vermindern. Daher sind moralische Tiraden in Romanen und Schauspielen so langweilig, indem der Künstler aus seiner Rolle fällt und zum Prediger wird. Wer aber einen Roman liest oder ein Schauspiel sieht, will keine Predigt hören, sondern seine Einbildungskraft durch den Genuß des Schönen beleben, will keine Gewissensrüge vernehmen, sondern ein Object der Geschmackslust betrachten. Ob also gleich die ästhetische Cultur überhaupt als ein Vorbereitungs- und Beförderungsmittel der moralischen angesehen und in pädagogischer Hinsicht auch so gebraucht werden

---

705 — 722.) befindliche Rüge des Unfugs, welchen die neueste Poesie sich in dieser Hinsicht erlaubt, gleich als wäre die Muse der Dichtkunst eine Priesterinn der Wollust und die von ihr ausgehende Begeisterung eine Einweihung in die profanen Mysterien der Venus volgivaga. Wenn dieser Unfug noch lange besteht, so dürften die deutschen Dichter bald des Ruhmes ermangeln, den ihnen Villers in seiner (Reinhard's Polyanthea v. J. 1807 vorausgeschickten) Abh. sur la manière essentiellement différente, dont les poëtes français et les allemans traitent l'amour so freygebig, obwohl nicht mit Unrecht, ertheilt.

kann, indem sie das Gemüth von den Fesseln der rohen Sinnlichkeit entbindet und an den Objecten der sinnlichen Wahrnehmung ein edleres Vergnügen als das des unmittelbaren oder groben Sinnengenusses finden lehrt, so darf doch der Künstler selbst nicht die Sittlichkeit zum Zwecke seines Strebens machen, sofern er mit Hervorbringung eines schönen Werkes beschäftiget ist *).

Anmerkung 4.

Während Manche die schönen Künste zu bloßen Dienerinnen der Sittlichkeit machen wollten, haben Andere ihnen den Vorwurf gemacht, daß sie bloße Beförderungsmittel der Unsittlichkeit und daher für die Gesellschaft sowohl überhaupt als insonderheit für den Staat höchst gefährlich seyen. Die Erfahrung — sagen diese Ankläger und Feinde der schönen Künste — zeigt uns so viele unsittliche Künstler, Kunstrichter und Kunstliebhaber; wie wäre dieß möglich, wenn nicht in der schönen Kunst selbst ein verborgener Keim

*) Es gibt nur Einen Künstler, der bey seinen Erzeugnissen einen eigentlich moralischen Zweck haben kann und soll. Dieß ist der Kanzelredner. Aber auch dieser wird langweilig, wenn er bloß moralisirt. Will er wahrhaft erbauen, so muß er ein dreyfaches Bedürfniß seiner Zuhörer befriedigen, das ästhetische, das moralische und das religiöse. Daher mißfällt auf der Kanzel sowohl der bloße Schönredner, als der bloße Moralist oder Dogmatist, aber auch der, der bloß mit religiösen Gefühlen spielt oder schwärmt. Eine gute Kanzelrede, wie sie z. B. ein Reinhard producirt, ist mithin keine so leichte Aufgabe der Kunst, als sich wohl mancher einzubilden pflegt.

des sittlichen Verderbens läge? — Allein die schöne Kunst ist an der Unsittlichkeit derer, die sich mit ihr beschäftigen, eben so unschuldig wie die Jurisprudenz an der Ungerechtigkeit der Richter und Sachwalter. Sittlichkeit und Unsittlichkeit sind eigentlich gar keinem unmittelbaren Einflusse weder der Kunst noch der Wissenschaft (selbst die Moral nicht ausgenommen) unterworfen, weil sie ihre Wurzel in der absoluten Willensfreyheit haben und eben darum in Ansehung ihres eigentlichen Ursprunges für uns ein ewiges Geheimniß bleiben werden *). Wollen wir aber bloß veranlassende Ursachen aufsuchen, so läßt sich jene Erfahrung aus der größeren Lebhaftigkeit der Einbil-

*) Auch der neueste Versuch, dieß Geheimniß aufzudecken (in Schelling's gesammelten Schriften, deren 1. Thl. mit einer neuen Abhandlung über die Freyheit ausgestattet ist), bestätigt obige Behauptung. Denn statt das Dunkel aufzuhellen, führt er uns nur noch tiefer hinein. Wie lange werden die Philosophen es noch unbeherzigt lassen, daß wir zwar die Gesetze der Freyheit wissen, sie selbst aber nur um dieser Gesetze willen glauben, mithin auch den letzten Grund des Guten und Bösen nimmer entdecken können! — Aber was hilft es, wenn Jacobi (im Woldemar) versichert, die Freyheit — zugleich der Tugend Wurzel und ihre Frucht — sey ein hohes Wesen, wie die Gottheit verborgen, unerforschlich wie die Gottheit! Was hilft's, wenn die Kritik eben dasselbe aus der Natur unsers Erkenntnißvermögens selbst darthut! Der speculirende Vorwitz will es doch nicht lassen zu versuchen, ob er nicht durch fortgesetztes Grübeln endlich auch das Unerforschliche erforschen werde.

dungskraft bey denen, die sich zur steten Beschäftigung mit der schönen Kunst vorzüglich hingezogen fühlen, aus der damit natürlicher Weise verknüpften größeren Lebhaftigkeit der sinnlichen Triebe, aus dem unsteten Leben vieler Künstler und der Unsicherheit ihres Erwerbes, indem sie bald zu reichlich bald zu kärglich belohnet werden, so wie aus den Schmeicheleyen, womit man sie oft überhäuft und dadurch die allen Menschen anhängende Eitelkeit und Selbstsucht in ihnen vorzüglich nährt, um ihr Talent als Quelle des eigenen Vergnügens zu benutzen — es läßt sich, sag' ich, aus allen diesen Umständen jene Erfahrung sehr leicht erklären, ohne daß man nöthig hat, die schöne Kunst selbst als eine Quelle des sittlichen Verderbens zu betrachten und wohl gar die Künstler als Verführer des menschlichen Herzens aus dem Staate (wie Plato die Dichter aus seiner idealischen Republik) zu verbannen. Auch würde sich den Veranlassungen, welche die Beschäftigung mit der Kunst zufälliger Weise zur Unsittlichkeit gibt, durch bessere Erziehung der Künstler und durch zweckmäßigere Anordnungen in Beziehung auf die Ausübung der Kunst und deren Anwendung auf das Leben von Seiten der Pädagogik und der Politik größten Theils vorbeugen lassen. Aber freylich sind diese beyden Führerinnen der Menschheit im Kleinen und im Großen noch lange nicht so ausgebildet und so innig verbunden, wie sie könnten und sollten, um für das Wohl der Menschheit im Ganzen recht wohlthätig zu wirken.

Der angewandten Geschmackslehre

zweyter Abschnitt.

Besondere Kalleotechnik.

§. 67.

Das Gebieth der schönen Kunst muß vermöge der Verschiedenheit der Darstellungsmittel und der davon abhängigen Darstellungsarten in kleinere Gebiethe — schöne Künste — zerfallen. Wiewohl nun der menschliche Geist bloß nach und nach theils durch Zufall theils durch Absicht zur Auffindung und Bearbeitung dieser Kunstgebiethe geleitet worden ist und die gesammte Mannigfaltigkeit der Darstellungsmittel im Kreise der menschlichen Erfahrung liegt: so muß doch die schöne Kunst schon durch ursprüngliche Handlungsweise des Gemüthes, von welcher die Erfahrung selbst nach ihrer Gesetzmäßigkeit abhängt (Met. §. 83.), a priori auf gewisse Darstellungsarten angewiesen und beschränkt seyn. Es müs-

sen sich daher auch diese Darstellungsarten vollständig ausmitteln und so classificiren lassen, daß daraus ein abgeschlossener Kunstkreis oder ein System der schönen Künste hervorgehet.

Anmerkung.

Die schöne Kunst ist allerdings eines unendlichen Fortschrittes fähig, und das Genie kann sich daher auf dem Gebiethe derselben immerfort neue Bahnen brechen (§. 62. nebst den Anm.). Allein der Kunstkreis überhaupt oder die Sphäre der schönen Kunst ist dennoch eine bestimmte, wie die der Wissenschaft, und alles Fortschreiten kann nur innerhalb derselben durch beständige Entwickelung und Ausbildung des ästhetischen Vermögens statt finden. Es muß also auch dem menschlichen Geiste möglich seyn, das Gebieth der schönen Kunst in Ansehung seines Umfanges, wie das der Wissenschaft, gleichsam auszumessen, mithin zu bestimmen, wie viel schöne Künste es überhaupt geben könne, wie sich ihre besonderen Gebiethe gegenseitig berühren und gleichsam in einander zu verlaufen scheinen, oder, nach einem anderen Bilde, wie die verschiedenen Kunstzweige, aus einem und demselben Stamme hervorbrechend, mit einander verwachsen sin, und so ein in sich selbst geschlossenes organisches Ganze bilden. Der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft kann es daher nicht genügen, die schönen Künste bloß rhapsodisch, wie sie sich etwa in der Erfahrung darbiethen, zusammenzuraffen, oder historisch nach ihrem allmähligen (obwohl uns größten Theils unbekannten) Ursprunge aufzuzählen, welches Sache

der Kunstgeschichte ist, sondern ihr liegt ob, die schönen Künste durch eine systematische Classification in ihrer absoluten Totalität darzustellen, wenigstens eine solche Darstellung zu versuchen, um diese Aufgabe zu lösen, so weit sie nur immer lösbar ist. Auch sind Versuche dieser Art schon längst gemacht worden, zum Beweise, daß man eine solche Darstellung, die allein den Nahmen einer echt philosophischen verdient, nicht für unmöglich gehalten hat, wenn man sich auch nicht immer die Aufgabe selbst in ihrem ganzen Umfange deutlich vorstellte *).

§. 68.

Da die schöne Kunst Inneres durch Aeußeres darstellen soll (§. 60.), unter den Objecten des äußeren Sinnes aber, die sie als Dar-

---

*) Die meisten und merkwürdigsten dieser Versuche findet man aufgeführt und beurtheilt in des Verfassers Versuch einer systematischen Encyclopädie der schönen Künste, S. 52—65 und S. 219—221. Der Verf. wird auch hier der dort von ihm selbst aufgestellten Classification in der Hauptsache treu bleiben, überzeugt, daß sie im Wesen der schönen Kunst gegründet ist, wie sich aus den nächstfolgenden §§. von selbst ergeben wird. Durch den gegenwärtigen §. aber ist der Satz gerechtfertigt, welcher in demselben Werke S. 40. als Princip einer kalleotechnischen Encyclopädie bloß vorausgesetzt und wegen dessen Gültigkeit auf die Ästhetik verwiesen wurde, nähmlich: Die schöne Kunst ist durch die ursprüngliche Gesetzmäßigkeit des menschlichen Geistes in ihrer empirischen Mannigfaltigkeit a priori bestimmt.

ſtellungsmittel brauchen kann, ſich auf hörbare und ſichtbare Dinge beſchränken muß (§. 16.); und da alles, was wir durch Gehör und Geſicht wahrnehmen, entweder bedeutſame Töne, oder bildſame Geſtalten, oder ausdrucksvolle Bewegungen ſind: ſo zerfallen die ſchönen Künſte nothwendig in drey Hauptclaſſen, toniſche, plaſtiſche und mimiſche Künſte, welche Claſſen auch als drey Kunſtreiche vorgeſtellt werden können.

Anmerkung 1.

Wie man in der Naturbeſchreibung die drey Hauptclaſſen der Naturproducte — mineraliſche, vegetabiliſche und animaliſche Körper — als drey Naturreiche vorſtellt (Met. §. 142.), ſo laſſen ſich auch die drey Hauptclaſſen der ſchönen Künſte als drey Kunſtreiche vorſtellen, die auch wie jene wieder in Ordnungen, Gattungen und Arten zerfallen und ſo ein vollſtändiges, leicht überſchauliſches Claſſenſyſtem ausmachen. Es ſind aber die drey Kunſtreiche durch folgende allgemeine und nothwendige Merkmahle geſchieden. Das erſte Reich umſchließt alle (ſchöne) Künſte, welche ſich bedeutſamer Töne zur Darſtellung bedienen und daher toniſche heißen (von τονος, tonus, accentus). Dieſe ſtellen alſo dar durch etwas Succeſſives, d. h. ein Mannigfaltiges nach einander oder in der Zeit. Das zweyte befaßt alle Künſte, welche bildſame Geſtalten als ein Darſtellungsmittel brauchen und deßhalb plaſtiſche genannt werden (von πλασσω fin-

gere, formare). Diese stellen folglich dar durch etwas Extensives, d. h. ein Mannigfaltiges neben einander oder im Raume. Im dritten endlich sind alle Künste begriffen, welche mittelst ausdrucksvoller Bewegungen darstellen und darum mimische heißen (von μιμεισθαι, imitari, exprimere aliquid motu corporis imitandi causa). Ihr Darstellungsmittel ist mithin etwas Successives und Extensives in Verbindung, d. h. ein Mannigfaltiges, das zugleich nach und neben einander, in Zeit und Raum, wahrgenommen wird. Der innere (im menschlichen Gemüthe selbst verborgene) Grund dieses Unterschieds aber ist folgender. Da alle schöne Kunst zunächst auf sinnliche Vorstellung abzweckt und durch sinnliche Darstellung wirkt, so ist sie auch hierbey an die Bedingungen der Sinnlichkeit gebunden. Folglich müssen alle schöne Künste innerhalb dieser Bedingungen als nothwendiger Gränzen angetroffen werden. Nun ist es ursprüngliches Gesetz der Sinnlichkeit, daß alles, was Gegenstand der Wahrnehmung seyn soll, in Zeit (unter der Form des Nacheinanderseyns) oder in Raum (unter der Form des Neben einanderseyns) oder in beyden zugleich vorgestellt werde (Met. §. 17. 20. und 22.) Mithin müssen auch alle schöne Künste in Ansehung ihrer Darstellungsmittel sich ursprünglich und zunächst entweder auf die Zeit oder auf den Raum oder auf beyde zugleich beziehen. Die erste Art der Beziehung findet statt in den tonischen Künsten, die daher auch Künste der Zeit — die zweyte in den plastischen, die daher auch Künste des Raums — und die dritte in den mimischen, die daher auch Künste der Zeit und des Raums heißen

könnten, wenn diese Ausdrücke nicht zu unbestimmt wären, indem sie die eigentlichen Darstellungsmittel jener Künste gar nicht bezeichnen. Wir werden uns daher in der Folge bloß der ersten Ausdrücke bedienen. Übrigens erhellet zugleich hieraus, daß sich die drey Hauptclassen der schönen Künste wie These, Antithese und Synthese zu einander verhalten. Vergl. Log. §. 72. Anm. 3.

Anmerkung 2.

Es hat Ästhetiker gegeben, welche sich mit diesen drey Kunstreichen für Auge und Ohr nicht begnügen, sondern auch noch für die übrigen Sinne oder Sinnesorgane schöne Künste haben wollten, wenigstens dieselben als etwas Mögliches, das mit der Zeit auch wohl einmahl realisirt werden könnte, dachten. So sagt Bendavid in seinen Beyträgen zur Kritik des Geschmacks (S. 33. Anm. *): „Sollten wir mit der Zeit noch so weit kommen, den Geschmacks- oder Geruchsinn so zu verfeinern, daß wir die Gesetze erkennen, wie Speisen oder Gerüche auf einander folgen müssen, um eine Art von Harmonie zu bilden, so würde dann diese Rubrik" — der schönen Künste der Zeit, wie er sie nennt — „um zwey Abtheilungen vermehrt werden." — Allein der Verfasser hat nicht bedacht, daß das Wohlgefallen an Gegenständen des Geruchs- und Geschmackssinnes bloß material ist, so fern sie wirkliche Objecte dieser Sinne sind (§. 16. Anm.), daß also alle Künsteleyen, die man zur Ergötzung dieser Sinne jemahl ersinnen mag, nimmer ein formales Wohlgefallen an den Objecten derselben, als solchen, hervorbringen, mithin sich nie

zu schönen Künsten erheben können. Und warum hat B., wenn er einmahl schöne Künste für Geruch und (organischen) Geschmack als möglich annahm, nicht auch für den Gefühls- oder Betastungssinn, oder gar für noch einen anderen Sinn, Rubriken offen gelassen? — Wir behaupten demnach, und hoffen auf die Beystimmung aller Ästhetiker, die das Wesen der schönen Kunst sich deutlich und bestimmt gedacht haben, daß es außer den tonischen, plastischen und mimischen Künsten durchaus weiter keine besondere Classe von schönen Künsten geben könne, wenn wir uns nicht etwa sinnlich-vernünftige Wesen denken wollen, deren Sinnlichkeit ganz anders als die unsrige organisirt ist, wovon aber natürlich hier nicht die Rede seyn kann.

§. 69.

Jedes der drey Kunstreiche schließt zwey Ordnungen von schönen Künsten in sich, deren Unterschied darauf beruhet, daß die Kunst entweder die Geschmacksluſt allein zu ihrem Zwecke machen und daher in der Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen ganz frey seyn, oder für anderweite Zwecke bestimmte Gegenstände zur Beförderung der Geschmacksluſt nach ästhetischen Ideen bearbeiten und sich daher in ihren Darstellungen jenem außerhalb der schönen Kunst liegenden Zwecke freywillig unterwerfen kann Hieraus gehen die beyden Ordnungen der absolut oder an und für sich schönen und der relativ

oder beziehungsweise schönen Künste hervor. Jene können auch reine, diese angewandte schöne Künste heißen. Vergl. §. 14. und §. 59. Anm. 3.

Anmerkung.

Das ästhetische Vermögen des menschlichen Geistes kann sich überall wirksam beweisen und daher selbst Gegenstände, die eigentlich zu ganz anderen Zwecken dienen, als zur Bewirkung eines rein ästhetischen Wohlgefallens (z. B. ein Wohnhaus, ein Geldstück u. d. gl.), von den Bedingungen der Geschmackslust abhängig machen und ihnen dadurch das Gepräge der Schönheit aufdrücken. Solchen Producten der Kunst kommt das Prädicat der Schönheit nur zufälliger Weise zu; sie sind eigentlich nur verschönerte, nicht an und für sich selbst schöne Dinge. Sie können daher auch ohne Schönheit einen großen Werth haben, weil ihr Werth durch den anderweiten Zweck und die Angemessenheit des Dinges zu demselben bestimmt wird. Die schöne Kunst, als relative wirksam, leidet folglich auch gewisse Beschränkungen, weil sie nicht nach ihrem selbsteigenen Zwecke mit völliger Freyheit handelt, sondern sich einem fremden Zwecke unterwirft und dadurch gleichsam die Hände bindet (sich genirt), da sie hingegen, als absolute handelnd, frey von jeder Beschränkung, die nicht in der Natur ihres Darstellungsmittels liegt, ihre Producte beliebig gestalten und ihnen einen selbstständigen, von allen äußeren Zwecken unabhängigen Werth geben kann. Daher ist auch ein Product dieser Kunst (z. B. ein Gedicht, ein Gemählde u. d. g.), wenn es diesen Werth

nicht hat, eigentlich gar nichts werth, wenigstens für den geschmackvollen Beurtheiler. Wegen dieser Unvermischtheit der absolut schönen Künste mit heterogenen Zwecken heißen sie mit Recht reine, die relativschönen aber wegen ihrer Beziehung auf solche Zwecke angewandte. Der Sprachgebrauch hat auch diesen Unterschied dadurch bereits angedeutet, daß man die ersten ohne Beysetzung des Prädicats schön (z. B. Dichtkunst, Tonkunst, Mahlerkunst), die zweyten aber nur mit Hinzufügung desselben z. B. schöne Baukunst, schöne Münzkunst, Schönschreibekunst) als schöne Künste anerkennt. Vielleicht würd' es auch nicht unzweckmäßig seyn, den Titel der schönen Künste jenen allein zu geben, diese aber nur verschönernde zu nennen. Da nun Verschönerung eines Dinges nicht anders möglich ist, als dadurch, daß es in einem gewissen Verhältnisse (analogia) zu dem, was absolut schön ist, vorgestellt wird, so ist der Umfang des Kunstgebieths der zweyten Ordnung analogisch nach dem der ersten zu bestimmen, und es kann daher bloß so viel relativ schöne Künste im kalleotechnischen Systeme geben, als es absolut schöne gibt. Dieß wird sich auch in der Folge durch die nähere Betrachtung jener Künste bestätigen. Es wird sich dann auch zeigen, daß die Unterscheidung dieser beyden Kunstordnungen für Theorie und Praxis von großer Wichtigkeit sey und insonderheit eine Menge von streitigen Puncten auf dem Gebieth der Ästhetik (z. B. wie Poesie und Beredsamkeit unterschieden seyen, ob die Baukunst mit Recht zu den schönen Künsten gezählt werde u. d. gl.) nur mit Hülfe

jener Unterſcheidung befriedigend entſchieden werden können.

§. 70.

In jeder Ordnung der ſchönen Künſte gibt es wieder zwey Gattungen derſelben, deren Unterſchied darauf beruht, daß die Kunſt ſich entweder nur eines Darſtellungsmittels zu ihren Erzeugniſſen bedienen, oder verſchiedene Darſtellungsmittel auf eine ſolche Weiſe verbinden kann, daß ſie in dieſer Verbindung ein innig verſchmolzenes Ganze ausmachen. Hieraus gehen die beyden Gattungen der einfachen und der zuſammengeſetzten ſchönen Künſte hervor.

Anmerkung.

So wie aus der Verbindung mehrerer Erkenntnißarten (z. B. der hiſtoriſchen und der rationalen) beſondere Wiſſenſchaften entſpringen können, die ohne jener Verbindung gar nicht ſtatt finden würden, ſo können auch mehrere Darſtellungsarten auf dem Gebiethe der Kunſt ſich zur Erzeugung von Kunſtwerken vereinigen, die außerdem gar nicht möglich ſeyn würden. Daher ſind die Werke der Kunſt entweder Producte einer einzigen Kunſt (z. B. ein Gedicht, ein Gemählde), oder Producte verſchiedener Künſte, die ſich wechſelſeitig bedingen, aber in ihrer Vereinigung als Eine Kunſt erſcheinen (z. B. ein Geſang, ein Schauſpiel). Folglich müſſen in einer ſyſtematiſchen Claſſification der ſchönen Künſte die einfachen Künſte von den zuſammengeſetzten ſorgfältig unterſchieden

werden, indem sonst die Möglichkeit oder Zulässigkeit einer Vereinigung verschiedener Künste zur Hervorbringung eines einzigen Products und die gegenseitige Beschränkung, welche die Künste durch eine solche Vereinigung erleiden, nicht gehörig eingesehen und beurtheilt werden kann. Selbst die Bestimmung des Werths eines solchen Products ist nur dadurch möglich, daß man diejenigen Künste, welche gemeinschaftlich zur Hervorbringung desselben wirkten, gehörig unterscheidet und ihr Wesen im Einzelnen genau zu erforschen sucht *).

§. 71.

Die Gattung der einfachen schönen Künste zerfällt von neuem in zwey Arten, deren Unterschied darauf beruht, daß die Kunst entweder solche Darstellungsmittel braucht, welche die Natur selbst unmittelbar an die Hand gibt, oder solche, die von der menschlichen Willkühr auf gewisse Weise abhangen. Die Gattung der zusammen gesetzten schönen Künste hingegen hat keine Arten unter sich, indem eine zusammen gesetzte Kunst eben dadurch entspringt, daß beyderley Darstellungs-

*) Treffliche Bemerkungen über die Vereinigung verschiedener Künste zur gemeinschaftlichen Erzeugung eines Kunstwerkes findet man in Lessing's Abhandl. von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die Künste bedienen, in Dess. verm. Schriften, Thl. 10. Nro. 2. S. 41. ff.

mittel zur Hervorbringung eines Kunstwerks vereinigt werden.

Anmerkung.

Wenn die Kunst sich körperlicher Massen, oder bloßer Töne, oder der Mienen und Geberden zur Darstellung des Ästhetisch-wohlgefälligen bedient, so können diese Darstellungsmittel mit Recht natürlich heißen. Denn die Natur selbst gibt sie unmittelbar an die Hand, indem sie Gestalten, die den Raum nach allen Dimensionen erfüllen, aufstellt und der Mensch gleich andern lebenden und empfindenden Naturwesen durch Töne, Mienen und Geberden unwillkührlich oder instinctartig sein Inneres zu erkennen gibt. Wenn hingegen die Kunst sich bloßer Umrisse, oder der Wort- und Schriftsprache, oder der Bewegungen des Körpers von einem Orte zum andern zur Darstellung bedient, so können diese Darstellungsmittel mit Recht willkührlich heißen. Denn es ist ein Act der Willkühr, wenn wir ganze Körper durch bloße Umrisse auf einer Fläche andeuten *), oder mit Worten, was

*) Lessing behauptet (in der beym vorigen §. angeführten Abhandl. S. 51.) gleich vielen anderen Kunstrichtern, die Mahlerey bediene sich natürlicher Zeichen, und meint, sie gewinne dadurch einen großen Vorzug vor der Poesie, die sich nur willkührlicher Zeichen bediene. Freylich kann man die Zeichen der Mahlerey in Vergleichung mit den Zeichen der Poesie natürlich nennen. Allein man muß nicht plastische Zeichen mit tonischen, sondern plastische mit plastischen und tonische mit tonischen vergleichen, wo sich dann offenbar ergibt, daß die Darstellung eines räumlichen Gegenstandes (z. B.

wir denken und empfinden, bezeichnen, oder uns im Raume mit dem eigenen Körper hin und her bewegen. Übrigens sind freylich die natürlichen Darstellungsmittel auch durch die Willkühr modificirbar, weil sonst keine künstliche Behandlung derselben möglich wäre; und die willkührlichen haben eine natürliche Grundlage, weil sonst ihr Gebrauch in der Kunst nicht allgemein seyn könnte. Dadurch wird aber der wesentliche Unterschied der Künste, welche sich dieser ver-

---

eines Menschen oder Thieres) durch bloße Umrisse in Vergleichung mit der Darstellung desselben durch körperliche Massen eine willkührliche, wenn auch naturgemäße Bezeichnungsart desselben ist. Auch gesteht Lessing selbst (S. 56.), daß die Mahlerey in gewisser Hinsicht willkührlich verfahre. Sie verfährt aber nicht so bloß durch beliebige Wahl des Standpuncts und Verjüngung (oder Vergrößerung) der Dimensionen, sondern dadurch, daß sie Eine Dimension der Körper völlig aufhebt und ihre wirkliche Dicke in eine scheinbare verwandelt. Und was den von Lessing berührten Vorzug der Mahlerey vor der Poesie anlangt, so ist dieser nicht im Unterschiede der natürlichen und willkührlichen, sondern im Unterschiede der sichtbaren und hörbaren Zeichen gegründet. Die Tonkunst hat, wie jeder gesteht, natürliche Zeichen. Wenn sie aber sichtbare Dinge mahlen will, wie es Haydn zuweilen thut, wie weit bleibt dann ihre Tonmahlerey hinter der Farbenmahlerey der Mahlerkunst zurück! Dafür können aber auch wieder Poesie und Tonkunst vieles darstellen, was für die Mahlerkunst schlechterdings unerreichbar ist, weil tonische und plastische Zeichen ihre ganz eigenthümlichen Darstellungskreise haben.

ſchiedenen Darſtellungsmittel bedienen, keineswegs aufgehoben. Sie ſtehen vielmehr ihrem Weſen nach im Verhältniſſe des Gegenſatzes (als Theſe und Antitheſe), ſind aber darum nicht ſo geſchieden, daß ſie nicht in einer zuſammen geſetzten Kunſt (Syntheſe) mit einander verknüpft werden könnten.

§. 72.

Nach der Haupteintheilung der ſchönen Künſte in drey Reiche (§. 68.) zerfällt nun die beſondere Kalleotechnik weiter in drey Hauptſtücke, nähmlich in die Lehre von den toniſchen Künſten (toniſche Kalleotechnik), in die Lehre von den plaſtiſchen Künſten (plaſtiſche Kalleotechnik) und in die Lehre von den mimiſchen Künſten (mimiſche Kalleotechnik), bey deren Abhandlung die übrigen Eintheilungen der ſchönen Künſte in Ordnungen (§. 69.), Gattungen (§. 70.) und Arten (§. 71.) einen beſtimmten Leitfaden zur Auffindung der einzelnen Künſte darbiethen.

Der besonderen Kalleotechnik

erstes Hauptstück.

Tonische Kalliotechnik.

§. 73.

Das Reich der tonischen Kunst überhaupt erstreckt sich über alle die schönen Künste, welche sich bedeutsamer Töne als eines Darstellungsmittels bedienen (§. 68.). Jene Töne sind nun entweder unarticulirt, wenn sie nicht durch die menschliche Stimme gebrochen und gegliedert sind, sondern als bloße Töne oder ursprünglich einfache Laute vom Ohre vernommen und nach ihrem Verhältnisse zu einander als natürliche Zeichen des Innern beurtheilt werden — oder articulirt, wenn sie aus mehreren durch die menschlichen Sprachorgane hervorgebrachten Laute bestehen, mithin als Wörter vom Ohre vernommen und nach ihrem Verhältnisse zu einander als willkührliche Zeichen des Innern beurtheilt werden. Von beyderley Tönen kann

die Kunſt auf mehr als eine Weiſe Gebrauch machen und dadurch verſchiedene toniſche Künſte erzeugen.

Anmerkung.

Töne geben ſowohl lebloſe als lebendige Dinge von ſich *). Die Töne, welche lebloſe Dinge von ſich geben, haben gewöhnlich (beſonders wenn ſie nicht durch menſchliche Kunſt modificirt ſind) keinen beſtimmten Klang und keine Bedeutung, und heißen alsdann Schälle, wohin das Rauſchen, Brauſen, Kniſtern, Knallen, Krachen, u. ſ. w. gehört. Diejenigen aber, welche lebendige Dinge hören laſſen, haben gewöhnlich (beſonders wenn ſie durch Mund und Stimme jener Weſen hervorgebracht werden) Klang und Bedeutung, indem ſie in einer beſtimmten Höhe oder Tiefe vernommen werden und ein Ausdruck innerer Regungen ſind. Solche Töne heißen vorzugsweiſe Töne oder auch Laute, indem dadurch ein lebendiges Weſen laut wird oder ſein Daſeyn und ſeinen Zuſtand ankündigt. Der Menſch aber kann ſolche Töne nicht bloß durch Mund und Stimme, ſondern auch durch lebloſe Dinge außer ihm, welche daher Tonwerkzeuge (auch ſchlechtweg Inſtrumente) heißen, hervorbringen, indem er dieſen Dingen gleichſam Leben einhaucht und dadurch ihren Tönen Klang und Bedeutung mit-

*) Die Ausdrücke leblos und lebendig werden hier im engeren Sinne genommen als gleichgeltend mit unbeſeelt (inanimatum) und beſeelt (animatum). In dieſem Sinne ſind nur thieriſche Weſen (animalia) lebendig, weßhalb ſie auch der Grieche ſchlechtweg ζωα nennt. Vergl. Met. §. 142. Anm. 1. und §. 143. Anm. 2.

theilt. Indem nun der Mensch solche Töne hervorbringt, kann er sie erstlich als bloße Töne oder ursprünglich einfache Laute hören lassen, die gewisse Gefühle und Empfindungen (Vergnügen, Schmerz, Traurigkeit, Furcht, Schrecken, Hoffnung u. s. w.) natürlicher Weise andeuten, indem alle lebende Wesen, die stimmfähig sind, ihre Gefühle und Empfindungen auf diese Weise instinctartig laut werden lassen. Er kann sie aber auch zweytens durch besondere Sprachorgane so modificiren, daß mehrere verschiedenartige Laute als Tongliederchen (articuli) hinter einander vernommen werden und Wörter bilden, welche beliebig als Zeichen von Begriffen und Gedanken gebraucht werden *). Die Wortsprache besteht daher aus artikulirten Lauten, die in der Schrift durch Buchstaben angedeutet werden und ursprünglich entweder Selbstlauter oder Mitlauter sind, aus deren Verbindung (συλλαβη) zunächst Sylben hervorgehen, die entweder schon für sich vollständige Zeichen sind, oder (wenn eine Sprache auch mehrsylbige Wörter hat, was nicht

*) Die Sprachorgane, wodurch Töne articulirt werden, sind dem Menschen von Natur gegeben und in so fern hat die Sprache eine natürliche Grundlage. Man kann sich aber auch denken, daß der Mensch Sprachorgane in künstlichen Maschinen schaffe und so die Töne auch durch Tonwerkzeuge artikulire. Solche bloße Sprachmaschinen sind auch die Thiere, die durch menschliche Kunst, obwohl nur unvollkommen, sprechen lernen. Denn sie denken nichts dabey. Manche Erzieher thun, als wenn sie auch aus ihren Zöglingen bloße Sprachmaschinen machen wollten.

bey allen der Fall ist) erst durch eine neue Verknüpfung solche Zeichen werden. Da nun in dieser Verknüpfung eine unendliche Mannigfaltigkeit des Verfahrens möglich ist, so ist es an und für sich betrachtet ganz willkührlich, welche Art der Verknüpfung zur Bezeichnung eines gewissen Begriffs dienen, ob z. B. der Begriff von unserer eigenen Gattung durch אָדָם oder ανθρωπος oder homo oder Mensch bezeichnet werden soll *) Erst wenn eine bestimmte Bezeichnungsart von einer bestimmten Menschenmenge zur Bezeichnung bestimmter Begriff nach und nach angenommen, durch Fortpflanzung des Geschlechts ihren Nachkommen gleichsam angeboren oder von denselben mit der Muttermilch eingesogen, und in ihre ganze Denkart und Handlungsweise verflochten worden, bekommt sie als Muttersprache eines Volks einen solchen Charakter der Natürlichkeit und Nothwendigkeit, daß Begriff und Wort im Gemüthe gar nicht mehr trennbar sind, sondern als etwas Identisches sich gegenseitig im Bewußtseyn hervorrufen **). Werden

*) Selbst die sogenannten Onomatopoetica machen hiervon keine Ausnahme, denn sie sind nicht in allen Sprachen gleich, und manche Sprachen haben deren nur wenige oder gar keine.

**) Daher betrachtet ein Volk, daß auf Selbstständigkeit Anspruch macht, seine Sprache mit Recht als etwas zu seiner ganzen Existenz Gehöriges, als ein heiliges, ihm von den Vorfahren zur Bewahrung anvertrautes Eigenthum seines Geistes und Charakters, für das es nicht minder als für seinen Boden zu kämpfen berechtigt und verpflichtet ist.

nun die Wörter wirklich ausgesprochen, so geschieht dieß, wofern es nicht ein bloßes Lispeln oder Flüstern ist, auf eine solche Art, daß zugleich mit den articulirten Tönen auch unarticulirte vernommen werden, oder eine gewisse Modulation der Stimme die Articulation derselben begleitet, wodurch es möglich ist, mittelst der Sprache, die eigentlich nur Begriffe und Gedanken bezeichnet, auch Gefühle und Empfindungen zu erkennen zu geben*). Hieraus erhellet schon im voraus, daß die Kunst in vielerley Hinsicht von den Tönen zur Darstellung des Ästhetisch-wohlgefälligen Gebrauch machen, und sich eben dadurch in mehrere tonische Künste von sehr verschiedenem Charakter verzweigen könne.

I. Ordnung.
Absolut schöne tonische Künste.

I. Gattung.
Einfache.

1. Art.
Tonkunst.

---

*) Es gibt Wörter, die zunächst auf diese Gemüthsbestimmungen hindeuten, als: O, ach, au, weh. Sie sind aber nur, so fern sie auf eine bestimmte Weise ausgesprochen werden, Empfindungszeichen. Als Wörter, an sich betrachtet, deuten sie bloß das Allgemeine in gewissen Empfindungen oder die Begriffe von denselben an. Daher kann o und ach durch Betonung und Zusammenhang sehr verschiedene Bedeutung erhalten.

§. 74.

Wiefern die toniſche Kunſt (überhaupt oder im weiteren Sinne) ſich der bloßen oder unarticulirten Töne als natürlicher Zeichen des Innern zur Darſtellung des Aeſthetiſch-wohlgefälligen bedient, heißt ſie ſchlechtweg Tonkunſt (toniſche Kunſt im engeren Sinne) oder Muſik. Jene Töne ſind an und für ſich betrachtet kein Object der Geſchmacksluſt, indem ſie bloß den Gehörſinn reitzen; wenn ſie aber durch die Art und Weiſe der Zuſammenſetzung (forma compositionis) in ein ſolches Verhältniß treten, daß durch ihr melodiſch-rhythmiſches Aufeinanderfolgen und harmoniſches Zugleichſeyn das Gemüth des Hörenden in ein freyes und doch regelmäßiges Spiel mannigfaltiger Gefühle und Empfindungen verſetzt wird, ſo entſtehet daraus ein ſchönes Tonſtück oder ein muſikaliſches Kunſtwerk (§. 16. Anm.). Melodie, Harmonie und Rhythmus machen daher das Weſen der Tonkunſt als einer ſchönen Kunſt aus.

Anmerkung.

Ein einzelner Ton kann durch ſeine Stärke oder Kraft erſchüttern, durch ſeine Sanftheit oder Weichheit ſchmeicheln; aber ſchön kann er nur durch ſeine Verbindung mit anderen Tönen von verſchiedener Höhe oder Tiefe, Stärke oder Schwäche, Länge oder Kürze

werden, wodurch die Töne in ein bestimmtes Verhältniß zu einander treten, welches das Gemüth durch das Ohr mit unbegreiflicher Schnelligkeit und Leichtigkeit aufzufassen und zu beurtheilen im Stande ist. Die Zusammensetzung der Töne kann nun erstlich so geschehen, daß verschiedene Töne zu verschiedenen Zeiten vom Ohre wahrgenommen werden und ein melodisches Tonganze bilden, z. B. die drey Töne, woraus Rousseau sein bekanntes Air de trois notes gebildet hat, wobey wir vor der Hand nur auf die Verbindung dieser unarticulirten Töne an und für sich sehen und die Beziehung derselben auf gewisse articulirte Töne (den Text des Liedes) nicht berücksichtigen. Hieraus entspringt die Melodie oder die regelmäßige und wohlgefällige Succession der Töne in einem musikalischen Kunstwerke, und die Melodik als erster Haupttheil der musikalischen Kunsttheorie, welcher die Regeln dieser Verbindung aufstellt. Die Zusammensetzung der Töne kann aber auch zweytens so geschehen, daß verschiedene Töne zu gleicher Zeit vom Ohre wahrgenommen werden und ein harmonisches Tonganze bilden, z. B. die drey Töne, welche in einem vollstimmigen Accord außer dem Grundtone vernommen werden, und den sogenannten harmonischen Dreyklang (trias harmonica) hervorbringen. Hieraus entspringt die Harmonie oder die regelmäßige und wohlgefällige Simultaneität der Töne in einem musikalischen Kunstwerke, und die Harmonik als zweyter Haupttheil der musikalischen Theorie, welcher die Regeln dieser Verbindung enthält *).

*) Wenn die Frage aufgeworfen wird, welches von

Da nun, um einen Ton sowohl einzeln als in Verbindung mit anderen zu vernehmen, eine gewisse Zeit er-

---

beyden Elementen der Musik, ob Melodie oder Harmonie, das wichtigere und wesentlichere sey, so gebührt dieser Vorzug unstreitig der Melodie. Denn eine einfache, aller Begleitung von Seiten der Harmonie entbehrende Melodie kann schon ein vollständiges Tonstück bilden und in hohem Grade gefallen. Jedes Tonstück muß daher eine gewisse Melodie haben, und die Harmonie darf diese nicht (wie es in neueren mit Harmonie gleichsam überfüllten Musikstücken so oft der Fall ist) beherrschen und erdrücken, sondern sie soll ihr bloß zur Belebung dienen. Daher verhalten sich Melodie und Harmonie ungefähr so zu einander, wie Zeichnung und Kolorit in der Mahlerey. Dadurch geschieht aber dem Werthe der Harmonie gar kein Abbruch. Denn es ist und bleibt dabey gewiß, daß das Wohlgefallen an der Melodie durch den Beytritt der Harmonie ungemein erhöht werden, und mittelst der Harmonie allein das musikalische Genie seinen ganzen Reichthum in der Composition entfalten könne. Merkwürdig ist auch in dieser Hinsicht, daß bey Saiteninstrumenten zugleich mit dem angegebenen Haupttone gewöhnlich noch andere verwandte Töne mitklingen, gleichsam als wenn die Natur selbst uns auf die Bemerkung und den Gebrauch der Harmonie in den Tönen hinführen wollte. Doch ist dieses Mitklingen nicht nothwendig und findet bey Blasinstrumenten nicht statt. Auch hat der Verf. es auf den neuerfundenen Glasinstrumenten Chladni's, dem Euphon und dem Klavizylinder, die sich durch die Reinheit ihres Tons so sehr auszeichnen, niemahl wahrgenommen. Daher sagt Mayer in seiner Naturlehre (S. 146. Ausg. v. J. 1801.) nicht mit Unrecht: «Ein Ton ist

fordert wird, welche bey verschiednen Tönen verschieden seyn kann, so daß die Töne bald längere bald kürzere Dauer haben, und bald langsamer bald schneller auf einander folgen, so muß auch jedes Tonstück ein gewisses Zeitmaß haben, wodurch sowohl die verhältnißmäßige Dauer der Töne als ihre Geschwindigkeit im Fortschreiten bestimmt ist. Hieraus entspringt der musikalische Rhythmus oder die regelmäßige und wohlgefällige Zeitbestimmung der Töne in einem musikalischen Kunstwerke, und die Rhythmik als ein dritter Theil der Theorie, welcher die Regeln dieser Bestimmung angibt, wozu noch die Lehre von dem Vortrage und der Behandlung der Instrumente in Beziehung auf die eigentliche Ausübung der Tonkunst kommt. Alles also, was die musikalische Theorie von den Tonarten, Tonleiten und Tonsystemen, den Intervallen und Accorden, dem reinen Satze, dem Generalbasse, dem einfachen (oder gemeinen) und doppelten (oder vielfachen) Contrapuncte, den Ausweichungen und Auflösungen, dem musikalischen Style und dessen verschiedenen Arten (als Kirchen-, Theater- oder Opernstyl), dem Tact und Tempo, dem Ausdruck und den Manieren u. s. w. lehrt, bezieht sich auf die angegebenen Hauptpuncte, und hat in der Akustik als der mathematisch-physikalischen Tonlehre seine tiefere wissenschaftliche Grundlage *). Das Wohl-

---

desto klingender, je weniger zugleich andere Töne mitklingen, welche Betrachtung großen Einfluß auf die Vervollkommnung der musikalischen Instrumente hat."

*) Die Frage, warum gewisse Töne und Tonverhältnisse gefallen, andere hingegen mißfallen, kann ei-

gefallen an einem musikalischen Kunstwerke ist demnach theils ein formales, wie fern es sich auf die Form der Composition der Töne bezieht, als worin die eigentliche Schönheit eines Tonstücks besteht, theils ein materiales, wie fern die Töne, aus welchen das Kunstwerk zusammen gesetzt ist, auch schon für sich eine gewisse Annehmlichkeit, wodurch sie einen wohlgefälligen Reitz im Gehörsinne bewirken, enthalten

---

gentlich weder die ästhetische noch die scientifische Tonlehre vollständig beantworten. Der Grund davon muß theils in der Organisation des Gehörs, theils in dem Vermögen des Gemüths liegen, jene Töne und Tonverhältnisse mit mehr oder weniger Leichtigkeit aufzufassen, obwohl die Art und Weise dieser Auffassung, die selbst bey Kindern, wiewohl unvollkommener, statt findet, ein Geheimniß ist. Dieses Geheimniß wird auch durch die Chladnischen Klangfiguren nicht aufgeklärt. Denn wenn gleich dadurch die Töne gewisser Maßen sichtbar werden, so sieht man daraus doch nur so viel, daß die mit Sand bestreuten und mit einem Bogen gestrichenen Glasscheiben bey verschiedenen Tönen wegen der verschiedenen Schwingungen der Glastheile und der davon abhängigen Bewegungen der Sandkörner verschiedene Figuren bilden, und daß diese Figuren um so bestimmter und regelmäßiger ausfallen, je reiner und richtiger der Ton angegeben wird. Indessen soll durch diese Bemerkung keineswegs das Verdienst geschmählert werden, was sich der geniale Erfinder des Euphons und des Klavizylinders auch durch seine Entdeckungen über die Theorie des Klanges (Leipzig. 1787.) und durch seine Akustik (Leipzig 1802.) erworben hat.

müssen, weil unangenehme Töne auch das formale Wohlgefallen stören würden. Die Tonkunst ist daher nicht bloß eine schöne, sondern auch eine angenehme oder reitzende Kunst (§. 33.). Die meisten Menschen lieben auch die Tonkunst nur in der letzten Hinsicht. Sie wollen, daß sie ihr Ohr erschüttere oder kitzle. Daher lieben sie vorzüglich solche Instrumente, die entweder einen recht starken und kräftigen Ton geben, wie Pauken und Trompeten, oder sich durch ihren sanften und weichen Ton einschmeicheln, wie Flöten, Oboen und Klarinetten *). Deßhalb ist auch den Meisten die kriegerische Feldmusik, besonders die sogenannte Janitscharenmusik, lieber als jede andere. Dadurch verliert aber die Musik als schöne Kunst eben so wenig ihren Werth, als dadurch, daß sie sich dem Ohre auch dann, wenn man gerade nicht von ihr belustiget seyn will, aufdringt, mithin statt zu belustigen, belästiget. Freylich ist die Kunst in dieser Hinsicht etwas zudringlich, weßhalb ihr Kant in der Kritik der Urtheilskraft (S. 221. Aufl. 2.) einen gewissen Mangel der Urbanität vorwirft; aber sie ist eben dadurch auch mittheilsamer, als andere Künste, indem Tausende zugleich ihrer Erzeugnisse sich freuen können. Weil aber dieser Genuß nur so lange dauert, als man ein Tonstück wirklich hört — denn das Notenlesen gibt nur dem Kenner, und auch diesem

*) Rohe Völker kennen gewöhnlich keine anderen Instrumente, als Trommeln und Pfeifen, und ihre Musik ist eben so roh als die Gefühle und Empfindungen, deren Ausdruck sie ist.

nicht den halben Genuß des Hörens — und weil das zu oft wiederhohlte Hören uns am Ende gleichgültig macht, oder wohl gar gegen das Gehörte einnimmt, so könnte man die Tonkunst in dieser Hinsicht auch eine flüchtige oder vergängliche Kunst nennen. Aber auch dieser Umstand kann ihren wahren Werth nicht aufheben, der so unvergänglich ist, daß nicht nur Apollo und die Musen auf dem heidnischen Olymp, sondern selbst die Engel im christlichen Himmel als Ausüber und Liebhaber dieser Kunst gedacht werden. Man kann daher die Tonkunst mit Recht eine himmlische Kunst nennen, ohne noch an die Harmonie der Sphären, als eine Musik der ewigen und unendlichen Vernunft selbst, zu denken.

2. Art.

Dichtkunst.

§. 75.

Wiefern die tonische Kunst sich der articulirten Töne oder der Worte als willkührlicher Zeichen des Inneren zur Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen bedient, heißt sie Dichtkunst oder Poesie. Jene Zeichen beschäftigen zwar an und für sich betrachtet nur den Verstand; wenn sie aber durch die Art und Weise der Zusammensetzung eine solche Gestalt annehmen, daß sie vermöge der dadurch gewonnenen Beziehung auf das Sinnliche die Einbildungskraft in ein freyes mit dem Verstande harmonirendes Spiel versetzen, so entsteht daraus ein schönes Wortgebilde,

ein Gedicht oder ein poetisches Kunstwerk, in welchem die Rede des Dichters als Mittel einer ästhetischen Darstellung einen dem Rhythmus der Tonstücke (§. 74) analogen Gang annimmt und daher gewöhnlich als abgemessen oder gebunden (oratio metrica s. ligata) erscheint.

Anmerkung.

Ein Wort zeigt einen Begriff an und beschäftigt als ein solches Zeichen den Verstand, indem es ihm etwas zu denken gibt (§. 73. Anm. vergl. mit Fund. §. 79. — Wir nehmen aber das Wort Verstand hier im weiteren Sinne, wo es auch die Vernunft unter sich begreift, so daß auch das Wort Begriff die Idee als einen Vernunftbegriff unter sich befaßt. — Fund. §. 81. Anm. 2. und Log. §. 7.). Wer daher Worte braucht, um sein Inneres darzustellen, wendet sich zunächst und unmittelbar an den Verstand derer, die seine Worte (hörend, oder, wenn die Worte selbst wieder durch Schrift bezeichnet sind, lesend) vernehmen. Allein dem Dichter, der im Zustand der Begeisterung sich durch seine Einbildungskraft eine eigene Welt macht — welches eben dichten heißt und der Kunst auch ihren Nahmen gegeben hat *) — ist es

*) Dichten und machen oder schaffen (ποιειν) thut eigentlich jeder schöne Künstler, so fern er nicht bloß Anderen nachdichtet oder nachmacht, mithin könnte jede schöne Kunst den Nahmen Dichtkunst oder Poesie (ποιησις) führen. Auch nennt Quinctilian (instit. orat. 2. 18.) die Mahlerey ausdrücklich eine artem ποιητικην. Der Sprachgebrauch aber hat

nicht ſowohl um Darſtellung deſſen, was er denkt, als vielmehr deſſen, was er anſchaut und empfindet, zu thun. Er will alſo auch nicht ſowohl den Verſtand, als vielmehr die Einbildungskraft, obwohl auf eine verſtändige Weiſe, beſchäftigen, mithin dieſe durch ſeine Worte aufregen, damit auch Andere mit ihm auf gleiche Weiſe anſchauen und empfinden mit ihm in derſelben Welt der Dichtung leben. Daher nimmt auch ſeine Rede einen ganz eigenthümlichen Charakter an. Da er ſie nähmlich als Mittel einer äſthetiſchen, mithin ſinnlichen Darſtellung braucht, ſo wird ſie ſelbſt ſinnlich, und zwar zuerſt innerlich d. h. in Anſehung des Gebrauchs der Worte ſelbſt, indem ſie ſich von dem Abſtracten möglichſt entfernt und dem Concreten möglichſt nähert, die Ähnlichkeiten des Nichtſinnlichen mit dem Sinnlichen aufſucht, um jenes dadurch zu verſinnlichen — daher die durchaus bildliche Rede oder Bilderſprache des Dichters, die Gleichniſſe, die Troppen, die Figuren, die Nachahmung der unarticulirten Töne durch articulirte (ονοματοποιησις) u. ſ. w. als urſprüngliches Eigenthum der Dichterrede, deſſen ſich freylich auch die Proſe auf eine ihrem Charakter angemeſſene Weiſe zum Theil bemächtigen kann. Sie wird aber auch zweytens äußerlich ſinnlich, d. h. in Anſehung der

---

dieſen Nahmen auf ein einziges Gebieth der ſchönen und zwar der toniſchen Kunſt beſchränkt. Es iſt daher keineswegs zu billigen, wenn man jetzt häufig dem Sprachgebrauche zuwider Poeſie für ſchöne Kunſt überhaupt, wie Philoſophie für Wiſſenſchaft überhaupt, ſagt.

Zusammenfügung der Worte, indem sie dabey einen Rhythmus, der dem musikalischen analog ist, annimmt und dadurch tactmäßig wird — daher das Sylbenmaß (metrum), um die Sylben nach ihrer Länge und Kürze (Zeitdauer) gehörig zu verknüpfen, die Füße (pedes), die Verse (versus) oder die beym inneren Wechsel und Fortschritt dennoch äußerlich auf gleiche Weise wiederkehrende Rede (oratio vorsa s. versa, im Gegensatze der gerade fortlaufenden Rede — oratio prorsa s. prosa), die Einschnitte (caesurae), und selbst der Reim (ὁμοιοτελευτον) in solchen Sprachen, die dieses Mittel, der Rede auch durch die wiederkehrende Gleichförmigkeit der Laute an gewissen Stellen einen eigenthümlichen Reitz und Wohlklang zu geben, vermöge ihrer ursprünglichen Bildung vertragen *).

*) Die Feinde des Reims, die ihn für ein bloßes Werk der Mode, für eine Decke, die man vor die Schwäche und die Fehler des Verses zieht, für ein bloßes Hülfsmittel des Gedächtnisses, für ein körperliches Mittel, träge Ohren zu reitzen, für ein Joch oder Gefängniß, in welches die Gedanken und die Sätze der Rede eingesperrt werden, oder für ein gothisches Überbleibsel der ersten Rohheit der Sprachen halten — lauter Vorwürfe, die man von Zeit zu Zeit dem Reime gemacht hat — scheinen nicht zu bedenken, daß die Sprachen schon durch ihre ursprüngliche Bildung einen ganz verschiedenen Charakter angenommen haben, und daher dasjenige, was z. B. die griechische und lateinische Sprache zur poetischen Darstellung entbehren konnte, in den neueren Sprachen, wenn sie auch zum Theil von der lateinischen abstammen, ein vorzüglicher Schmuck jener Darstellung, seyn könne. Unsere Sprache kann zwar ebenfalls des Reims

Aller dieser äußeren Bindungsmittel ungeachtet behält die Dichterrede ihre innere Freyheit unverletzt und genießt diese in einem weit höheren Grade, als die prosaische Rede, indem sie an den gemeinen Sprachgebrauch in der Stellung, Bedeutung und Bildung der Wörter weit weniger als diese gebunden ist. Die Poesie ist demnach eine Kunst, welche ein freyes Spiel der Einbildungskraft auf eine mit dem Verstande harmonirende Weise durch articulirte Töne ausführt und dadurch ein ästhetisches Wohlgefallen erregt *). Was

---

entbehren, aber sie verträgt auch diesen Schmuck der dichterischen Rede sehr wohl und hat eben so schöne gereimte als ungereimte oder vielmehr reimlose Gedichte aufzuweisen. Der Reim überhaupt verdient also keineswegs obige Vorwürfe, ob sie gleich manches ältere und neuere gereimte Gedicht in dieser oder jener Sprache verdienen mag. Der Reim ist folglich auch nicht einmahl eine unschuldige, obwohl genau genommen überflüssige, Spielerey zu nennen — in welcher Eigenschaft ihn manche Vermittler noch haben dulden wollen — eben so wenig, als das Vermaß, welches die poetische Rede wohl auch entbehren kann, wie die in der sogenannten poetischen Prose geschriebenen Gedichte (z. B. Gessner's Idyllen) beweisen. Denn der poetische Rhythmus kann wie der musikalische (man denke z. B. an die Recitative) bald laxer bald strenger seyn, und bleibt dennoch von dem prosaischen Numerus der gewöhnlichen Rede wesentlich verschieden.

*) Wen die obige Erklärung zu verständlich dünkt, der mag die Poesie mit manchen neueren Ästhetikern für «die Indifferenz des objectiven und subjectiven Pols» erklären; wen sie aber zu prosaisch dünkt, dem können wir folgende poetische Erklärung eines

übrigens die Dichtungsarten betrifft — deren einige zwey (epische und dramatische), andere drey (epische,

---

Recensenten in der Leip. Lit. Zeit. empfehlen: «Poesie ist die Kunst, selige Inseln voll Schönheit, Harmonie und Zweckmäßigkeit, voll schöner, großer und begeisternder Ideen und zarter, tiefer und heiliger Gefühle aus dem Oceane der Menschenbrust durch den Zauberstab des metrisch gebundenen und dennoch freyen Worts mit Schöpferkraft ans Sonnenlicht emporzuheben, und bey ihrem Anblick eine ganze Welt in süßes ungewohntes Staunen zu versetzen.» — Vielleicht könnte man auch statt dieser beyden Erklärungen, wovon die eine zu wortarm und die andere zu wortreich ist, folgende von Donquixotte brauchen, die gewisser Maßen das Mittel zwischen beyden hält. Sie findet sich in der wundersamen Geschichte dieses berühmten Ritters (Buch 8. Kap. 9.) und lautet (nach Tieck's Übers.) wie folgt: «Die Poesie kommt mir nicht anders wie ein zartes und sehr junges Mägdlein vor, die mit der größten Schönheit geschmückt ist; viele andere Mädchen sind sorgsam geschäftig, sie kostbar und zierlich auszupußen, und diese sind alle übrige Wissenschaften; sie läßt sich von allen bedienen und alle übrigen stehen gern unter ihrem Befehle.» — In der That ist diese Erklärung gar nicht so übel, als man dem Nahmen des Urhebers zu Folge vermuthen möchte; und eben so treffend sind die darauf folgenden Urtheile, wovon wir nur einige zu Nutz und Frommen der Leser anführen wollen: «Es ist eine ausgemachte Sache» — was jedoch Herr Friedr. Buchholz läugnet — «daß der Poet geboren wird, d. h., daß der wahre Poet schon aus Mutterleibe als Poet kommt, und daß er mit dieser Neigung, die ihm der Himmel einpflanzte, ohne weiteres Studium und Kunst Dinge hervorbringt, die den

dramatische und lyrische), noch andere vier (epische, dramatische, lyrische und didactische) oder noch mehrere annehmen *) — so lassen sich diese um so weniger

---

Spruch vollkommen bestätigen: Est deus in nobis etc. Doch behaupt' ich auch, daß der natürliche Poet, wenn er von der Kunst unterstützt wird, bey weitem jenen Poeten übertreffen wird, der sich durch die bloße Kunst bestrebt, einer zu seyn. Der Grund ist der, daß die Kunst nicht höher steht als die Natur, sondern diese nur vollendet, so daß, wenn Natur mit Kunst, und Kunst mit Natur in eins verbunden sind, der vollkommene Poet entsteht. — — — Man findet keinen Poeten, der nicht stolz wäre, und überzeugt, daß er der größte Poet in der ganzen Welt sey.»

*) Eine der sonderbarsten Eintheilungen der Dichtungsarten macht Männling in der Dedication seines poetisch-phraseologischen Lexicons (Frankf. a. M. 1718.). Er theilt die Poesie nähmlich ein in die gemeine oder populöse, die ohne große Künste, Phraseologie und Realia ist, die sonderbare, die ein ordentliches Thema ausführt, und die sinnreiche, die theils historisch ist, wenn man mit einer Geschichte oder Beschreibung anfängt, und selbige dann auf die Sache oder Person applicirt, von welcher die Rede ist, theils dichtend (also auch schon eine poetische Poesie!) oder nachsinnend, wenn man sich selbst eine Invention ausfingirt, z. B. einen Traum. Hätte der gute Mann oder Männling in unseren Zeiten gelebt, so würde er vielleicht noch die mystische Poesie hinzugefügt haben. In diesen unseren theilungssüchtigen Zeiten aber hat man die Poesie auch nach der Zeit selbst eingetheilt in die antike und die moderne, und jene, in welcher das Objective vorherrschen soll, auch die

durch feste Gränzlinien bestimmen, da der dichterische Geist sich keine Fesseln anlegen läßt, sondern mit Freyheit aus dem Epischen ins Dramatische oder Lyrische und umgekehrt übergehen, auch selbst die Lehren der Wahrheit im poetischen Gewande darstellen und so durch Mischung des Nützlichen mit dem Süßen dichtend belehren kann. Wenn jedoch der Dichter die Belehrung selbst zu seinem unmittelbaren Zwecke macht und dadurch das freye Spiel der Einbildungskraft auf dem Gebieth der Poesie vernichtet, so übernimmt die Kunst nur eine untergeordnete Rolle, indem sie sich einem anderweiten Zweck unterwirft. Sie erscheint also dann nicht als absolut- sondern bloß als relativ-schöne Kunst (§. 69.) *).

---

plastische, diese hingegen, in welcher das Subjective herrschendes Princip sey, die musikalische oder auch die romantische genannt (§. 42. Anm. 2.). Allein die echte Poesie, die allen Zeitaltern angehört, ist weder plastisch noch musikalisch, und in ihr kann sowohl das Objective als das Subjective vorherrschen, je nachdem es der Stoff, den der Dichter behandelt, und seine Individualität mit sich bringt. Daß indessen nicht bloß die Zeit, sondern auch der Ort (Land und Clima) und andere äußere Umstände (als Erziehung, Staatsverfassung, Cultus u. d. gl.) auf alle Thätigkeit des Menschen, mithin auch auf dessen poetische Thätigkeit Einfluß haben, ist je eine bekannte Sache. Die Eintheilungen würden aber gar kein Ende nehmen, wenn man sie nach solchen heterogenen Principien machen wollte.

*) Auf diese Art allein, dünkt mich, läßt sich der bekannte Streit über die didactische Poesie entscheiden. Sie aus dem Kunstgebieth ausschließen, heißt das

Die Poetik als Theorie der Poesie muß hierüber das Weitere bestimmen.

Kind mit dem Bade verschütten. Macht aber die Poesie das wirkliche Lehren zu ihrem eigentlichen Zwecke, wie in dem Werke des Lucrez de rerum natura, so verliert sie dadurch ihren Rang in der ersten Ordnung der schönen Künste und geht in die zweyte über — ein Fall, der auch bey anderen absolut-schönen Künsten, z. B. der Mahlerey, vorkommen kann. Soll daher ein didactisches Gedicht wahren poetischen Werth haben, so darf der Dichter es sich nicht merken lassen, daß er lehren wolle, muß also auch alles entfernen, was diesen Zweck verrathen würde, muß die Fesseln des Systems abwerfen und alles in Handlung darstellen, mithin gleich dem epischen Dichter erzählen, wie Virgil in seinen Georgicis nicht den Landbau lehrt, sondern die Beschäftigungen der Landleute, gleich den Thaten seiner Helden in der Aeneis, darstellt. Daher zeigt sich unter den beyden eben genannten Dichtern der letzte schon durch die Wahl seines Stoffs als den poetischen Kopf, noch mehr aber durch die Ausführung. Wenn z. B. Lucrez durch die Anrufung der Venus sich gleich Anfangs einen poetischen Schwung zu geben sucht, so fällt er sehr bald wieder herab und kündigt sich selbst, als einen prosaischen Lehrer in den Versen an:

Quae quoniam rerum naturam sola gubernas —
Te sociam studeo scribundis versibus esse,
Quos ego de rerum natura pangere conor.

Ganz anders Virgil, der gleich mit Handlung beginnt, indem er die Hauptbeschäftigungen der Landleute mit wenigen, aber kräftigen Pinselstrichen darstellt, um den Gegenstand seines Gedichtes zu bezeichnen:

II. Gattung.
Zusammengesetzte.
Gesangkunst.

§. 76.

Wenn Tonkunst und Dichtkunst sich zur Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen vereinen, so geht hieraus die Gesangkunst oder Melopöie hervor. Denn im eigentlichen Gesange oder der wahren Vokalmusik wird die menschliche Stimme in ihrer Modulation zugleich articulirt und das Innere des Menschen nicht durch bloße Töne auf eine unbestimmte Weise angedeutet, sondern auch durch Worte bestimmt ausgesprochen. Die Gesangkunst wirkt daher mit vereinter Kraft und um so stärker auf Herz und Geist als die isolirte Ton- oder Dichtkunst. Indessen mußten diese schon ursprünglich vereinten Künste sich nach und nach trennen, wenn sich die tonische Kunst in allen ihren Zweigen auf das Vollkommenste entwickeln und ausbilden sollte.

Anmerkung.

Ton- und Dichtkunst waren nicht immer so getrennt, wie wir sie bisher betrachtet haben und wie sie jetzt so häufig ausgeübt werden; sondern die ersten

---

Quid faciat laetas segetes, quo sidere terram
Vertere, Maecenas, ulmisque adjungere vites
Conveniat etc.

Tonkünstler waren auch Dichter und die ersten Dichter Tonkünstler; und beyde Künste in dieser innigen Vereinigung waren gewisser Maßen die ersten Quellen der höheren Cultur der Menschheit, wie die Sagen vom Orpheus, Musäus, Arion u. A. beweisen. Daher begriff das Singen (canere, ᾄδειν) bey den Alten auch das Dichten und der Gesang (carmen, ᾠδή) das Gedicht — daher wurde die Leyer ein Symbol der Dichtkunst überhaupt, nicht bloß der lyrischen — daher waren auch Apollo und die Musen, welche die Dichter begeisterten, des Saitenspieles kundig — und daher bedeutete Musik (Musenkunst) ursprünglich nicht die einfache Tonkunst, sondern die aus dieser und der Dichtkunst zusammengesetzte Gesangkunst, die man deßhalb auch die höhere Tonkunst nennen kann, im Gegensatze gegen die bloße Instrumentalmusik als eine niedere Tonkunst. Der Gesang im eigentlichen Sinne, als ästhetisches Kunstproduct, entstehet nähmlich aus der Verknüpfung unarticulirter und articulirter Töne mittelst der menschlichen Stimme. Bey der bloßen Modulation wird diese nur als musikalisches Instrument gebraucht, wie der Mund beym Pfeifen; eine solche Vokalmusik ist also der Instrumentalmusik völlig gleich und gehört eben so wenig hierher, als der thierische Gesang (der Vögel), der auch nur Modulation ist. Bey der wahren Vokalmusik hingegen kommt Articulation zur Modulation, und zwar dergestalt, daß die articulirten Töne wirkliche Wörter von bestimmter Bedeutung sind, welche dasjenige, was die Tonkunst nur unbestimmt ausdrückt (Freude, Traurigkeit, Wehmuth u. d. gl.), auf eine dichteri-

sche Weise mit völliger Bestimmtheit darstellen *). Daß also die Gesangkunst von der bloßen Singekunst verschieden und weit mehr als diese sey **) — daß beym Gesange die Melodie sich den Worten des Gedichts genau anschließen müsse ***) — und daß,

*) Wenn oft ganz unpoetische Producte, Worte, die die allergemeinste Prose enthalten, von Tonkünstlern in Musik gesetzt werden, so gehört dieß zu den vielen Mißbräuchen der Kunst, wodurch jeder Mensch von gebildetem Geschmack beleidiget werden muß. Wären jene Tonkünstler selbst Dichter und könnten sie eigene Texte componiren, so würde solcher Mißbrauch nicht vorkommen. Aber manchen sind die unbedeutendsten Texte gerade die liebsten, weil sie meinen, damit machen zu können, was sie wollen.

**) Diese ist der elementarische und gleichsam propädentische Theil der Gesangkunst und begreift hauptsächlich die Kunst des Solfegirens.

***) Dieß würde auch immer geschehen, wenn Dichter und Componist in Einer Person vereiniget wären. Ist dieß nicht der Fall, so muß der Componist sich in den gegebenen Text so einstudiren, daß er von dessen Geiste ganz durchdrungen und mit dem Dichter gleichsam identificirt wird. Daher ist auch das Durchcomponiren eines aus mehreren Strophen bestehenden Liedes eine unerläßliche Bedingung des ästhetischen Wohlgefallens bey solchen Gesängen, in welchen nicht etwa eine und dieselbe Gemüthsstimmung gleichförmig herrschend ist. Bloß die Schönheit der Melodie kann zuweilen den Übelstand, der darin liegt, wenn alle Strophen bey ganz verschiedenem Inhalte nach einerley Weise gesungen werden, verstecken, aber nicht ganz aufheben.

wenn der Gesang von Instrumentalmusik begleitet wird, die Begleiterinn sich nicht hervordrängen und den Gesang ersticken dürfe *) — ergibt sich aus dem Bisherigen von selbst. Ob nun aber gleich der Effect der in der Gesangkunst vereinten Ton- und Dichtkunst stärker ist, als der Effect dieser isolirten Künste, so ist doch ihre Isolirung keine widernatürliche Trennung und daher entstehende Verschlimmerung derselben, sondern vielmehr ein natürlicher und nothwendiger Fortschritt der Kunst zur Vervollkommnung in diesen beyden Sphären der ästhetischen Wirksamkeit des menschlichen Geistes. Denn vereinte Künste beschränken sich gegenseitig auf einen engeren Wirkungskreis und wirken in diesem freylich stärker; aber sollen sie sich, jede in ihrer eigenthümlichen Sphäre, möglichst ausbreiten, so müssen sie auch getrennt wirken. Welche herrliche Instrumentalsachen von Bach, Mozart, Haydn, Clementi und anderen Meistern würden wir entbehren, wenn die Tonkunst immer nur in Gesellschaft mit der Dichtkunst hätte auftreten sollen! Und wie viele poetische Kunstwerke vom höchsten Werthe würden gar nicht vorhanden seyn, wenn ihre Urheber nur als Sänger hätten dichten sollen! Auch ist die Trennung nicht erst in neueren Zeiten geschehen. Denn

*) In diesen Fehler sind zuweilen die besten Componisten verfallen, weil sie nur ihre Kunst in der Harmonie zeigen wollten. Oft liegt aber auch die Schuld theils an den Sängern, die entweder ein zu schwaches Organ oder eine undeutliche Aussprache haben, theils auch an den Spielern, die nicht sich zu mäßigen und die Singstimme gehörig zu tragen verstehen.

Virgil und Horaz haben ihre Gedichte so wenig als Klopstock und Schiller gesungen *). — Übrigens

*) Sehr richtig urtheilt Lessing hierüber in der Abh. von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die Künste bedienen (Verm. Schr. Thl. 10. Nro. 2. S. 42 ff.), wo er sagt: «Die Vereinigung willkührlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen ist unstreitig unter allen möglichen" — Verbindungen verschiedener Zeichen — «die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukommt, daß beyderley Zeichen nicht allein für einerley Sinn sind, sondern auch von eben demselben Organe zu gleicher Zeit gefaßt und hervorgebracht werden können. Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben scheint. Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beyde zusammen nur Eine Kunst ausmachten. Ich will indeß nicht läugnen, daß die Trennung natürlich erfolgt sey, noch weniger will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln. Aber ich darf doch bedauern, daß durch diese Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst nur zu einer Hülfskunst der andern macht, und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beyde zu gleichen Theilen hervorbringen, gar nichts mehr weiß.» — Hiervon macht Lessing weiter Anwendung auf die Oper, in welcher die Poesie nur als helfende oder, wie er's auch nennt, subservirende Kunst gebraucht werde, und auf den Unterschied der französischen und italienischen Oper, von welchen jene weniger, diese mehr der Musik die Poesie subordinire u. s. w.

sind Kirchenmusik und Theatermusik zwey Hauptgattungen der Melopöie, wiewohl hierbey die einfache Tonkunst auch nicht ganz außer dem Spiele bleibt. Die Theorie der Melopöie, die man zum Unterschiede von der Kunst selbst Melopoetik nennen kann, wie Poetik die Theorie der Poesie anzeigt, muß daher auf die Fälle, wo ein Wechsel der einfachen und zusammen gesetzten Tonkunst eintritt, besondere Rücksicht nehmen.

II. Ordnung.

Relativ schöne tonische Künste.

I. Gattung.

Einfache.

I. Art.

Schöne Sprechkunst.

§. 77.

Wiefern die Aussprache gegebener Worte durch die Kunst so modificirt wird, daß die Darstellung der Worte durch die Stimme ästhetisch wohlgefällt, erscheint die tonische Kunst als schöne Sprechkunst oder Declamirkunst. Sie hat es also dann bloß mit den unarticulirten Tönen oder Lauten zu thun, die in verschiedener Höhe und Tiefe, und mit verschiedener Stärke und Schwäche oder Geschwindigkeit und Langsamkeit vernommen werden, wenn man articulirte Töne oder Worte ausspricht. Da nun diese etwas Bestimmtes bezeichnen und der mündliche Vortrag einer ge-

gebenen (poetischen oder prosaischen) Rede eigentlich den Zweck hat, jenes Bestimmte so zu verlautbaren, daß es vom Hörenden gehörig aufgefaßt werde, so muß sich die Kunst bey Verschönerung des mündlichen Vortrags einem außer ihr liegenden Zweck unterwerfen, und durch denselben in der Darstellung selbst beschränken.

Anmerkung.

Bey der bloßen Declamation abstrahirt der Künstler von der Art und Weise, wie articulirte Töne selbst, als Zeichen von Gedanken, zusammen gesetzt werden müssen, damit sie als etwas Schönes gefallen. Ihm sind die Worte der Rede, die er ausspricht, schon gegeben, und er beabsichtet bloß die schöne Aussprache derselben. Es ist ihm also hierbey gleichgültig, ob die Worte, die er ausspricht, ihm durch einen Anderen oder durch ihn selbst gegeben sind, und ob er sie in diesem Falle nur beliebig als schon fertige Rede gewählt oder gar selbst producirt hat, wie das letzte bey declamirenden Improvisatoren der Fall ist. Denn als Producent der Worte übt er eine andere Kunst aus, wie als Declamant, und es ist bloß etwas Zufälliges, wenn er beyde zugleich ausübt. Auch ist es den Improvisatoren nicht sowohl um eine schöne Declamation zu thun, als vielmehr darum, daß man ihre Fertigkeit im Extemporiren bewundere, wobey es mit dem ästhetischen Gehalte des Products nicht so genau genommen werden darf *). Es muß ferner dem

*) Der Verf. hat zwar nie Gelegenheit gehabt, einen

Declamator als solchem gleichgültig seyn, ob das zu Declamirende in gebundener oder ungebundener Rede abgefaßt sey. Denn obgleich Verse anders als Prose gesprochen werden müssen, so sind dieß doch Eigenschaften, welche der Rede schon an und für sich, auch unabhängig von der Declamirkunst, zukommen; diese aber muß sich in der Ausübung nach jenen Eigenschaften geniren, weil sie als schöne Sprechkunst die Rede nicht selbst producirt, sondern aus den Händen anderer Künste empfängt. Endlich ist es auch gleichgültig, ob das Declamiren aus dem Buche oder aus dem Kopfe geschieht. Denn das Vorlesen oder Recitiren ist auch ein Declamiren, und wenn es auf eine ästhetisch-wohlgefällige Weise geschehen soll, den Regeln der schönen Sprechkunst unterworfen. Das Declamiren aus dem Kopfe gefällt nur darum mehr, weil es den Schein größerer Freyheit hat und dem

---

Improvisatore zu hören; indessen glaubt er sich durch die Erzählungen und Berichte Anderer von den Leistungen jener italienischen Künstler zu obigem Urtheile hinlänglich berechtigt. Was Madame Stael von ihrer Corinna erzählt, kann wohl als Dichtung nicht zum Maßstabe der Beurtheilung dienen. (Ein Ungenannter (von Ramdohr) in der Zeitung für die elegante Welt (1809. St. 245.), der vor 25 Jahren die drey berühmtesten Künstler dieser Art (die Corilla, die Fantastici und den Conte Mollo) gehört zu haben versichert, behauptet sogar, daß er der Kunst des Improvisirens den Anspruch auf schöne Kunst überhaupt, und besonders auf Dichtkunst, völlig abläugnen müsse, und daß sie bloß eine unterhaltende und geistreiche Künstelen sey.

Declamator mehr Lebhaftigkeit in Mienen und Geberden erlaubt. Dieses Mienen- und Geberdenspiel aber gehört keineswegs zur Declamirkunst als solcher, sondern ist aus dem Gebiethe der mimischen Kunst entlehnt, wie sich in der Folge zeigen wird. Die Declamation kann daher auch ohne diesen Zusatz schön seyn. Hieraus erhellet nun von selbst, daß diese Kunst 1) einfach sey, weil sie bloß die unarticulirten Töne, die bey der Aussprache gehört werden, modificirt; und 2) bloß relativ schön, weil sie in dieser Modification nicht völlige Freyheit hat, sondern sich nach der Bedeutung oder dem Sinne der Worte, die gesprochen werden sollen, richten muß — daher auch Deutlichkeit der Aussprache ihr erstes Gesetz ist — indem es ein Übelstand seyn, mithin das ästhetische Wohlgefallen an der schönen Aussprache stören würde, wenn einerseits die Aussprache undeutlich wäre — die Worte unvernehmlich ausgesprochen würden — und andererseits zwischen dem Sinne der Worte und ihrer Aussprache sich ein Widerspruch zeigte (z. B. die Frage als ein Ausruf oder gar als ein kategorischer Satz, das Traurige als etwas Lustiges und das Freudige mit klagender Stimme ausgesprochen würde). Diese Gebundenheit der schönen Sprechkunst an den außer ihrer Sphäre liegenden Zweck der Rede beschränkt auch die Modulation der Stimme auf gewisse Gränzen, so daß die Declamation nicht bloß fehlerhaft wird, wenn sie zu wenig, sondern auch wenn sie zu viel Abwechslung hat. Jenes ist der Fehler der Eintönigkeit (Monotonie), dieses der Vieltönigkeit (Polytonie). Durch den letzten Fehler wird die Declamation gesangartig oder musikalisch, was sie ver-

möge ihrer Beſtimmung durchaus nicht ſeyn darf *). Nur die Muſik (ſowohl als bloße Tonkunſt wie als Geſangkunſt) bewegt ſich mit völliger Freyheit im Gebiethe der Töne nach ſeinem ganzen Umfange, ſo wie es ihrem ſelbſteigenen Zwecke angemeſſen iſt; ſie iſt daher gleichſam eine poetiſche Tonkunſt, ſelbſt wenn dem Geſange eine ungebundene Rede als Text zum Grunde läge. Die Declamirkunſt aber iſt, ſelbſt wenn ſie Verſe ausſpricht, als Tonkunſt betrachtet, proſaiſch, indem ſie dem Geiſte keinen freyen Ausflug in das Gebieth der unarticulirten Töne geſtattet **).

---

*) Was Quinctilian (instit. orat. 1, 8). vom Vorleſen ſagt, gilt auch vom Declamiren; denn beydes iſt ein Sprechen, ein Darſtellen der Worte durch die Stimme: «Sit lectio virilis et cum suavitate quadam gravis — non tamen in canticum dissoluta, nec plasmate (ut nunc a plerisque fit) effeminata.» — Der Ausdruck plasma iſt nähmlich von der Muſik hergenommen, indem die Griechen unterſcheiden απλαζως ᾀδειν und μετα πλασματος ᾀδειν (z. B. Theophr. hist. plantt. 4, 12.), welchen Unterſchied die Lateiner (z. B. Plin. hist. nat. 16, 36.) durch musica simplex und varietas et luxuria cantus bezeichnen. Plasmatiſch leſen oder ſprechen heißt alſo nichts anderes, als mit einer zu vielfachen und ausſchweifenden Modulation der Stimme die Worte darſtellen. Zu einem ſolchen Vorleſer ſagte einſt der junge Cäſar: Si cantas, male cantas; si legis, cantas (Quinctil. l. l.).

**) Im Recitative nähert ſich zwar die Geſangkunſt der ſchönen Sprechkunſt; aber ſie bleibt dennoch weit von ihr entfernt, weil ſelbſt im Recitativ eine viel freyere Bewegung der Stimme herrſcht, als in der

2. Art.

Schöne Redekunst.

§. 78.

Wiefern die Rede als ein Mittel der Gedankenmittheilung durch die Kunst so mo=

Declamation. Wenn daher zwey gute Declamatoren dasselbe Stück declamiren, so wird ihre Declamation nicht sehr von einander abweichen, wenn man das Individuale in der Stimme und daß, was als mimischer Zusatz nicht zur Declamation selbst gehört, abrechnet. Wenn aber zwey kunstreiche Tonkünstler dasselbe Stück auf Noten setzen, so wird man die größte Verschiedenheit in der Composition und dennoch in dieser Verschiedenheit die größte Angemessenheit finden, weil in der Gesangkunst als einer absolut schönen Kunst der Geist seine völlige Freyheit behauptet. Das Singen setzt daher stets eine höhere (gleichsam poetische) Gemüthsstimmung voraus, als das Sprechen, daß auch bey einer gewöhnlichen (gleichsam prosaischen) Stimmung statt finden kann. Deßhalb kann jenes auch in der Einsamkeit statt finden — denn Einsamkeit hat etwas Begeisterndes — dieses hingegen setzt Mittheilung an Andere, mithin Geselligkeit, voraus, so daß ein einsamer Sprecher Zweifel an der Gesundheit seines Kopfes erregt. Wenn wir an einsamen Sprechern auf der Bühne (im Monolog) keinen Anstoß nehmen, so liegt der Grund theils darin, daß uns die Bühne überhaupt eine andere Welt als die gemeine Wirklichkeit darbiethet, theils darin, daß der Monologist gewöhnlich von starken Gemüthsbewegungen getrieben wird, seine Gefühle laut werden zu lassen, und so mit sich selbst als einem zweyten Ich zu sprechen.

dificirt wird, daß die Darstellung des Gedachten durch Worte ästhetisch wohlgefällt, erscheint die tonische Kunst als schöne Redekunst. Ihr Zweck ist also bloße Verschönerung der Rede als eines Mittels, Andere von dem, was man in Beziehung auf irgend einen Gegenstand denkt, zu belehren. Sie unterwirft sich daher als schöne Kunst dem eigentlichen Zwecke der Rede, und beschränkt sich dadurch im Gebrauche der Worte als eines Darstellungsmittels; weßhalb sie auch in der Zusammensetzung derselben einen minder abgemessenen Gang annimmt als die Dichtkunst (§. 75.), und ihr Product des aus einer wohllautenden Wortfolge hervorgehenden Numerus ungeachtet, in Vergleichung mit einem poetischen Kunstwerke in seiner vollkommensten Gestalt, als eine ungebundene oder aufgelöste Rede (oratio soluta) erscheint.

Anmerkung.

Wer redet, hat zunächst keine andere Absicht, als Anderen etwas zu erkennen zu geben, mithin durch Worte als willkührliche Gedankenzeichen sie von dem, was er in Beziehung auf irgend einen Gegenstand (sich selbst und Andere mit eingeschlossen) denkt, zu unterrichten. Der eigentliche und ursprüngliche Zweck der Rede ist also intellectual oder logisch, Beschäftigung des Denkvermögens (des Verstandes oder der Vernunft), weßhalb auch λογος sowohl dieses Vermö-

gen als die Rede bedeutet. Diesen Zweck behält die Redekunst als ihren ersten oder Hauptzweck bey. Soll sie aber zur schönen Kunst werden, so muß der Redende seine Gedanken auch auf eine wohlgefällige Art mittheilen, wodurch er zugleich seiner Rede mehr Nachdruck geben und ihr leichteren Eingang bey Anderen verschaffen kann. Er muß also die Einbildungskraft zu Hülfe rufen, mithin die Worte so auswählen und zusammenstellen, daß auch das innere Anschauungs- und Empfindungsvermögen dessen, der die Worte vernimmt, zur Thätigkeit aufgeregt werde. Zu dem Ende kann und wird er auch von demjenigen Gebrauch machen, wodurch der Dichter die Sprache zum Mittel einer ästhetischen Darstellung macht (z. B. Troppen, Figuren u. d. gl. — §. 75. Anm.). Da aber nicht diese Darstellung, sondern Beschäftigung des Verstandes sein Hauptzweck ist, so wird er bey jenem Gebrauche Maß und Ziel halten, mithin alles vermeiden müssen, was diesem Zweck Abbruch thun und ihm selbst das Ansehen geben könnte, als wollte er einzig das Gemüth belustigen. Hieraus folgt 1) daß die schöne Redekunst eine einfache Kunst sey; denn sie beschäftigt sich nicht mit der Aussprache — die bleibt der Declamirkunst (§. 77.) überlassen — sondern mit der Composition der Worte, sie mögen gesprochen oder geschrieben seyn, und kann daher in allen Arten des Vortrags, er sey mündlich oder schriftlich, ihre Wirksamkeit beweisen; 2) daß sie eine relativ schöne Kunst sey; denn die schöne Darstellung ist einem außer dem Gebiethe der schönen Kunst liegenden Zwecke untergeordnet, so daß der Redekünstler sich nicht wie der Dichter dem freyen Spiele der

Einbildungskraft zur Beluſtigung des Gemüths bey der wörtlichen Einkleidung ſeiner Gedanken überlaſſen darf. Hierin allein liegt der Grund, warum kühne Gedankenſprünge, häufige Bilder und Vergleichungen, ungewöhnliche Wörter und Wortfügungen u. d. gl. der Dichtkunſt, aber nicht der Redekunſt, erlaubt ſind, warum es überhaupt nur eine licentia poetica und einen furor poeticus gibt. Denn wo der Verſtand das vorherrſchende Princip iſt, kann ſich die Einbildungskraft nicht mit völliger Freyheit bewegen. Hieraus iſt ferner begreiflich, warum die Redekunſt ſich auch in der äußeren Geſtaltung der Rede von der Dichtkunſt weſentlich unterſcheiden muß. Der metriſche oder tactmäßige Gang der Rede würde ſich mit dem Ernſte, den der Hauptzweck der Redekunſt fordert, nicht vertragen. Denn wer Sylben zählt und mißt und daraus Verſe zuſammenſetzt, kündigt eben dadurch gleich dem muſiviſchen Mahler, der aus kleinen buntfarbigen Körperchen ein Gemählde componirt, ein freyes Spiel der Einbildungskraft an, durch welches er ſich und Andere beluſtigen will. Eine Rede aber, die ſich Verſtandesbeſchäftigung zum Hauptzwecke macht, muß auch den Schein jenes Spieles vermeiden, mithin ohne gleichförmig wiederkehrende und abgemeſſene Zeilen ihren Gang immer ruhig vorwärts gehen, daher ſie eben Proſe oder proſaiſche und ungebundene Rede heißt (§. 75. Anm.) *). Die ſchöne,

*) Dieß iſt auch der Grund, warum eigentliche Lehr-Gedichte (§. 75. Anm.) nicht recht gefallen wollen. Der Dichter fällt dadurch aus ſeiner Rolle, und man fühlt, daß ſich alles, was er ſagt, um uns zu un-

aber nicht poetische, Rede strebt also zwar, so fern sie auch gesprochen werden kann, nach einem gewissen Wohllaut und sucht denselben durch eine regelmäßige, leicht, rund und voll tönende Wortfolge zu erreichen; aber dieser prosaische Numerus ist von dem poetischen Rhythmus so wesentlich verschieden, daß selbst ein bloß entschlüpfter Vers in der prosaischen Rede eine üble Wirkung thut, weil er den gesetzten Gang der Rede unterbricht *). Dichtkunst und Redekunst sind demnach beyderseits schöne Wortkünste; aber jene ist absolut, diese nur relativ schön, jene eine poetische, diese eine prosaische Wortkunst; jene verstattet dem Geiste den freyesten Aufschwung, diese hält ihn in den Schranken der Mäßigung; jene erfordert mehr Kunstgenie, diese ist dagegen in einem viel weiteren Kreise anwendbar. Denn als Kunst des wohlgefälligen Ausdrucks in allen Arten der ungebundenen Rede befaßt sie den epistolarischen und den dialogischen Styl, den Geschäftsstyl und den wissenschaftlichen, den historischen und den philosophischen, und

---

terrichten, in schöner Prose weit besser, d. h. zweckmäßiger hätte sagen lassen.

*) Warum ist es aber gleichwohl erlaubt, Verse aus Dichtern in der Prose anzuführen? — Unstreitig, weil hier der Redende sogleich ankündigt, daß er nicht in seinen Nahmen, sondern mit dem Munde eines Anderen rede, er sich also keineswegs vergessen habe. Daß dagegen der Fall niemahls umgekehrt, und in Versen ein prosaischer Satz angeführt werden kann, ist eine sehr deutliche Anzeige von dem Verhältniß beyder Arten der wörtlichen Darstellung zu einander.

sie würde sogar auf die Mathematik anwendbar seyn, wenn diese nicht durch ihre abstracte und mehr als lakonische Zeichensprache einer wahrhaft ästhetischen Darstellung den Zutritt verwehrte.

II. Gattung.
Zusammengesetzte.
Schöne Rednerkunst.

§. 79.

Wenn die schöne Sprechkunst und die schöne Redekunst sich zu gemeinschaftlicher Hervorbringung eines Kunstwerks vereinen, so geht hieraus die schöne Rednerkunst (ars oratoria) oder die Beredsamkeit (eloquentia) hervor. Diese zweckt nähmlich auf solche Vorträge ab, die wirklich vor Andern auf eine feyerliche Art gehalten werden sollen, um durch die Kraft des Wortes ihren Willen zu bestimmen. Der Redner muß daher sowohl der Rede selbst eine wohlgefällige Form geben, als auch dieselbe auf eine wohlgefällige Art vortragen, oder halten, wobey er auch ein gemäßigtes Mienen- und Gebärdenspiel anwenden kann, um desto nachdrücklicher auf den Zuhörer zu wirken.

Anmerkung.

Die schöne Redekunst, wie sie im vorigen §. als einfache Kunst betrachtet worden, strebt nach bloßer Wohlredenheit, durch welche allein noch niemand zum Redner (orator) wird. Dieser handelt (agit)

auf der Rednerbühne, indem er Andere bereden oder überreden, d. h. ihren Willen lenken und leiten will *) Er bedarf also der Beredsamkeit als einer höheren Redekunst, in Vergleichung mit welcher die einfache auch die niedere genannt werden kann **).

---

*) Dieß findet nicht allein bey Anklage- und Vertheidigungsreden (genus judiciarium) oder bey Berathschlagungsreden (genus consultativum s. deliberativum), sondern auch bey bloßen Lobes- oder Empfehlungsreden (genus laudativum, commendativum s. panegyricum) statt; denn es soll der Wille zum Wohlwollen und wo möglich auch zur Nachahmung oder Folgsamkeit bestimmt werden. Selbst bey Kanzelreden und anderen religiösen Reden (genus sacrum s. religiosum), worauf sich die neuere Beredsamkeit bey uns fast allein beschränkt, ist Lenkung des Willens zum Guten der letzte Zweck. Belehrung des Verstandes aber ist bey allen diesen Arten der Reden zwar auch Zweck, jedoch nur untergeordneter, oder Mittel zum letzten Zwecke.

**) Schon die Alten unterschieden den Vir disertus von dem Vir eloquens. Jenes ist man durch Wohlredenheit, dieses durch Beredsamkeit. Daher unterscheidet auch Steinbart in seinen Grundbegriffen zur Philosophie über den Geschmack (§. 2.) mit Recht die Wohlredekunst (Kunst der Wohlredenheit) von der Beredekunst (Kunst der Beredsamkeit.) Das Bereden aber, wovon eben die Beredsamkeit ihren Nahmen hat, kann geschehen theils durch gute und triftige Gründe zu einem guten Zweck, theils auch bloße Scheingründe zu einem als gut vorgespiegelten bösen Zwecke. Daher ist diese Kunst sehr leicht dem Mißbrauch unterworfen, und darum forderten schon die Alten, daß der Redner nicht bloß ein bered-

Die Kunſt des Redners oder die Beredſamkeit nimmt demnach erſtlich ſchon als Redekunſt einen höheren

---

ter, ſondern auch ein rechtſchaffener Mann (vir bonus dicendi peritus) ſeyn ſolle. Der mögliche Mißbrauch einer Kunſt kann aber ihr ſelbſt nicht zum Vorwurfe gereichen. Es iſt daher ſehr ungerecht, wenn Kant in der Krit. d. Urtheilsk. (S. 216. Aufl. 2.) die Beredſamkeit geradehin für die Kunſt, durch den ſchönen Schein zu hintergehen, oder (wie er S. 217. ſagt) die Rednerkunſt für die Kunſt, ſich der Schwächen der Menſchen zu ſeinen Abſichten zu bedienen, erklärt, ſo wie es falſch iſt, wenn er Beredtheit und Wohlredenheit zuſammen Rhetorik nennt, und zur ſchönen Kunſt rechnet, die Rednerkunſt aber, die doch eben beredt oder beredtſam macht, davon ausſchließt und aller Achtung unwürdig hält. Auch das Vorurtheil, daß die Beredſamkeit nicht auf die Kanzel gehöre, gründet ſich auf jene Vorſtellung von der Rednerkunſt; denn man nimmt das Bereden immer in der böſen Bedeutung des betrüglichen Redens, wodurch bloß auf die Phantaſie gewirkt wird, um den Willen durch dieſe gewaltſam fortzureißen. Dieß liegt aber urſprünglich im Worte; denn auch der Wohlredende und Wohlgeſinnte wird unwillkührlich und ohne alle Abſicht des Betrügens beredt, wenn er für einen guten Zweck erwärmt und begeiſtert iſt. Wollte man über den Werth der ſchönen Künſte nach ihrem möglichen Mißbrauche urtheilen, ſo müßte man auch, wie die ehemahligen Bilderſtürmer, alle Mahlerey aus den Kirchen oder, wie gewiſſe Verbeſſerer des Kirchengeſangs, alle Poeſie aus den geiſtlichen Liedern verweiſen. Ja man müßte alle ſchöne Kunſt aus dem Staate verbannen; denn wie oft iſt ſie zu böſen Zwecken gemißbraucht worden! und wie leicht kann ſie es!

Schwung als die Wohlredenheit, so daß dieser eigentlich bloß die sogenannte niedere Schreibart (genus dicendi tenue), jener aber die höhere (genus sublime) zukommt, und die mittlere (genus mediocre) nichts weiter ist, als eine Art des Ausdrucks, wodurch sich beyde gegenseitig einander mehr oder weniger annähern und die unter gewissen Umständen beyde gemeinschaftlich brauchen können. Sodann aber schließt die Rednerkunst auch die Kunst des schönen Sprechens oder des schönen mündlichen Vortrags ein, weil ohne diese eine noch so wohlgesetzte Rede keinen Effect machen würde, oft aber auch schon durch den bloßen mündlichen Vortrag eine Rede, die wenig innere Kraft hat, so gehoben werden kann, daß sie dennoch die beabsichtete Wirkung hervorbringt *). Der Redner muß da-

*) Demosthenes hielt bekanntlich auf diesen Theil der Beredsamkeit so viel, daß er auf die drey Mahl wiederhohlte Frage, was das Vornehmste beym Reden sey, immer zur Antwort gab: ἡ ὑποκρισις. Quinctil. instit. orat. 11, 3. Val. Maximus 8, 10. Daher sagte selbst Äschines, als er den Rhodiern eine Rede seines Nebenbuhlers nebst seiner eigenen Gegenrede vorgelesen hatte, und die Zuhörer ihre hohe Bewunderung zu erkennen gaben: Wie, wenn ihr ihn erst selbst gehört hättet! Val. Maximus macht, nachdem er dieß erzählt hat, die sehr treffende Bemerkung: «Ergo in Demosthene magna pars Demosthenis abest; quod legitur potius, quam auditur.» — Der Verf. gab vor einigen Jahren Predigten eines verstorbenen Kanzelredners heraus, die dem hörenden und sehenden Publicum ungemein, dem lesenden aber wenig gefielen, weil ihnen das eigentliche Leben im Lesen fehlte. Unsere jungen Kan-

her schon bey der Ausarbeitung seiner Rede darauf, daß sie gehalten werden soll, mithin auch auf Personen und Umstände der Zeit und des Orts Rücksicht nehmen, damit er in der Wahl des Gegenstandes, wenn dieser nicht schon bestimmt ist, der Beweise, der Nebengedanken, der Ausdrücke und der Verzierungen alles, was beym Vortrage anstößig seyn könnte, oder nicht gerade hierher passen würde, vermeide. Invention und Elocution müssen folglich schon im voraus auf den mündlichen Vortrag berechnet werden. Dieser aber oder die Declamation kann, wenn sie das gehörige Leben haben und die Action vollständig seyn soll, die Gesticulation nicht wohl entbehren, indem wir schon beym gewöhnlichen Sprechen unsere Worte mit ausdrucksvollen Bewegungen des Körpers (Mienen und Geberden) zu begleiten pflegen, um auch dadurch die Rede bedeutsamer und eindringlicher zu machen *). Dadurch geht nun der Redner gewisser Maßen in das Gebieth der mimischen Kunst (§. 68.) über. Weil aber doch seine Kunst ihrem wesentlichen Charakter nach tonisch und das Mienen- und Geberdenspiel für ihn nur

---

zelredner sollten daher diesen Theil der Beredsamkeit vorzüglich üben.

*) Declamation und Gesticulation des Redners, als Theile seiner Action, begreift man auch unter dem Titel der körperlichen Beredsamkeit. „Est enim actio quasi sermo corporis» — Cic. de orat. 3, 59. Aber dieses Körperliche steht in der genauesten Beziehung auf das Geistige. «Animi est enim omnis actio — quo magis menti congruens esse debet» — Ibid.

subsidiarisch ist, so muß er dabey Maß und Ziel halten, damit er nicht ins Theatralische falle und wie ein Schauspieler zu repräsentiren anfange. Das Zuviel ist in diesem Puncte weit schädlicher als das Zuwenig. Mit Recht sagt daher Cicero (Brut. c. 30) „Volo non eos modo laudari, qui celeri motu et difficili utantur, sed eos etiam, quos statarios appellant, quorum sit illa simplex in agendo veritas non molesta" *). — Besonders

*) De orat. 3, 59. warnt Cicero besonders vor dem Gestus scenicus, und Quinctilian (instit. orat. 1, 11.) außerdem auch vor dem Motus scenicus, der Bewegung des ganzen Körpers auf der Rednerbühne. Nach den Zeugnissen der Alten war Cajus Gracchus, der berühmte Bruder des noch berühmten Tiberius, unter den römischen Rednern der Erste, welcher lebhaftere Gesten machte, zuweilen selbst die Toga, um seine Hände freyer bewegen zu können, zurückschlug und sogar von einem Ende der Rednerbühne zum andern hin und her ging. Auch soll er beym Redenhalten einen Sclaven hinter sich versteckt gehabt haben, der mit einem Blasinstrumente den Ton angab, wenn er die Stimme zu sehr erhob oder sinken ließ. (Was mag das für ein Instrument gewesen seyn? Cicero de orat. 3, 60. nennt es fistula, Quinctilian instit. orat. 1, 10 setzt hinzu, quam τονάριον vocant, und Gellius noct. att. 1, 11. braucht erst das Wort tibia, hernach aber, wo er die richtigere Vorstellung geben will, den Ausdruck fistula brevis.) Indem also Gracchus bey der Declamation nicht ausschweifen wollte, erlaubte er sich wirkliche Ausschweifungen bey der Gesticulation. Denn das Hin- und-Hergehen auf der Rednerbühne ist theatralisch. Der Körper des Redners muß fixirt

ſollten unſere Kanzelredner ſich dieß geſagt ſeyn laſſen, indem eine theatraliſche Action auf der Kanzel wegen der Heiligkeit des Ortes und der Sache noch weit unſchicklicher iſt und zuweilen ſogar Lachen erregen kann *). — Daß übrigens die ſchöne Rednerkunſt auch nur relativ ſchön ſey, folgt daraus, daß zwey ſolche Künſte ihre Grundlage ausmachen. Die Theorie derſelben aber ſtellt die Rhetorik auf, die ſowohl zur Redekunſt (Wohlredenheit) als zur Rednerkunſt (Beredſamkeit) Anleitung gibt, und in der letzten Hinſicht auch diejenigen Regeln der Declamirkunſt und

---

ſeyn, und darf nur einzelne Theile bewegen. Aber die alten Redner erlaubten ſich wohl noch größere Ausſchweifungen, z. B. das Aufreißen der Kleider des Angeklagten, um dem Volke die für daſſelbe empfangenen Wunden zu zeigen, und dadurch Mitleid zu erregen. Solche Kunſtgriffe ſind unter der Würde der Kunſt.

*) Die Warnung Quinctilian's (instit. orat. 1, 8.) «Nec prosopopoeias ad comicum morem pronuntiari velim» iſt vorzüglich wichtig. Denn wenn auch nur Wenige in den Fehler jenes katholiſchen Paters fallen dürften, der, um den ketzeriſchen Jean Jacques recht kräftig zu widerlegen, ſein Käppchen vom Kopfe nahm, es vor ſich hin ſtellte, und mit ihm als ſeinem Gegner polemiſche Fragen und Antworten durch Veränderung der Stimme wechſelte, ſo hört man doch nicht ſelten auf den Kanzeln bey jenen Proſopopöien einen theatraliſchen Stimmenwechſel. Der Eifer der alten Kirchenväter gegen das theatraliſche Beyfallklatſchen der Zuhörer in den Kirchen würde mit Recht auch gegen jene Unſitte der Prediger gekehrt werden können.

der Mimik vorträgt, welche der Redner als solchen interessiren.

§. 80.

Die tonischen Künste, so fern sie sich der articulirten Töne oder Worte zur Darstellung bedienen, können auch redende Künste genannt werden, welcher Ausdruck sich also auf weit mehr Künste als auf Poesie und Beredsamkeit erstreckt. Denn alle tonischen Künste mit Ausnahme der ersten (§. 74.) sind redend, selbst die Gesangkunst (§. 76.). Keineswegs aber können die redenden Künste schöne Wissenschaften genannt werden (§. 1. Anm. 3.). Da nun die redenden Künste als tonische sich ursprünglich und zunächst auf die Zeitform beziehen (§. 68. Anm.), so sind sie vorzüglich geschickt, das Veränderliche an den Objecten, mithin auch Begebenheiten, und selbst ganze Reihen von Begebenheiten, wodurch mehrere Dinge aus einem Zustand in den anderen übergehen, darzustellen (Met. §. 74.).

Der besonderen Kalleotechnik

zweytes Hauptstück.

Plastische Kalleotechnik.

§. 81.

Das Reich der plastischen Kunst überhaupt begreift alle die schönen Künste, welche sich bildsamer Gestalten als eines Darstellungsmittels bedienen (§. 68.). Jene Gestalten sind nun entweder wirkliche Körper, wenn sie den Raum nach allen Dimensionen erfüllen, in welchem Falle die Objecte auf eine völlig naturgemäße Weise dargestellt werden, oder scheinbare Körper, wenn sie auf oder in einer bloßen Fläche wahrzunehmen sind, in welchem Falle die Objecte auf eine in gewisser Hinsicht willkührliche Art dargestellt werden. Von beyderley Gestalten kann die Kunst auf mehr als eine Art Gebrauch machen, und dadurch sich in verschiedene plastische Künste zertheilen.

Anmerkung.

In der Natur erfüllen alle Gegenstände, die sich uns unter bestimmten Gestalten darbiethen, den Raum nach drey Dimensionen oder sie sind wirkliche Körper von größerem oder kleinerem Umfange (Met. §. 23. 59. 60. und 123.). Wenn also die bildende Kunst ebenfalls solche Gestalten hervorbringt, um durch sie ästhetische Ideen zu realisiren, so verfährt sie in dieser Hinsicht auf eine durchaus natürliche Weise, wenn auch übrigens ihr Product von dem, was die Natur zur Anschauung darbiethet, noch so verschieden ist. Wenn aber die bildende Kunst zur Realisirung ästhetischer Ideen körperliche Gestalten auf oder in einer bloßen Fläche wahrnehmen läßt, und dadurch die sinnliche Wahrheit in einen bloßen Schein verwandelt, so braucht ihre Operation auf der Abstraction von der wirklichen Raumerfüllung durch die Körper, indem sie nur auf die Art und Weise reflectirt, wie sich die Gestalten räumlicher Gegenstände unserem Auge unter gewissen Bedingungen präsentiren, woraus also eine Bezeichnungs- oder Darstellungsart jener Gegenstände hervorgeht, welche mit Recht willkührlich heißen kann, ob sie gleich in der Beschaffenheit unseres Auges und des ihm zuströmenden Lichts, mithin in den Naturgesetzen des Sehens ihre natürliche Grundlage hat. Auch muß die plastische Kunst von wirklichen, sowohl von ihr selbst als von der Natur hervorgebrachten, Körpern einen solchen Gebrauch machen können, daß sie in einer Fläche gehörig zusammengestellt ein ästhetisch-wohlgefälliges Ganze bilden. Mithin muß auch das zweyte Kunstreich in mehrere von einander durch

bestimmte Merkmahle unterschiedene plastische Künste zerfallen.

I. Ordnung.
Absolut schöne plastische Künste.
I. Gattung.
Einfache.
1. Art.
Bildnerkunst.

§. 82.

Wiefern die plastische Kunst (überhaupt oder im weiteren Sinne) sich körperlicher Massen nach der wirklichen Raumerfüllung zur Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen bedient, heißt sie schlechtweg Bildnerkunst oder Plastik (plastische Kunst im engeren Sinne). Das Wesen dieser Kunst besteht also darin, daß sie Gestalten nach der räumlichen Sinnenwahrheit, folglich in ihren natürlichen Umrissen, auf eine durch sich selbst gefallende Art hervorbringt, welches sowohl im Großen als im Kleinen geschehen kann, ob sie gleich in der Bildung großer idealischer Menschengestalten ihre höchste Tendenz zeigt.

Anmerkung.

Da die Stoffe, welche die Bildnerkunst zur Darstellung braucht, sehr verschieden seyn können (als Stein, besonders Marmor, Metall, Elfenbein, Holz,

auch Kork — daher Phelloplastik*) — Wachs — daher Keroplastik — Lack, auch Pech **), Schwefel, Thon, Gyps, u. d. gl.), so ist auch der Mechanism in der Darstellung sehr verschieden und die Bildnerkunst selbst bekommt eben daher verschiedene Nahmen (als Bildhauerkunst — welcher Nahme auch zuweilen die Bildnerkunst überhaupt bezeichnet — Bildgießerey oder Gießkunst, Bildgraberey, Bildschnitzerey oder Schnitzkunst, auch Steinschneidekunst — so fern sie Gestalten in kleineren und besonders edlen oder kostbaren Steinen entweder einwärts oder auswärts geschnitten darstellt ***) — Drehkunst, Schleifkunst, Bos-

*) oder Felloplastik, wie Manche schreiben, obgleich der Nahme von φελλος, Korkbaum, Korkholz, herkommt. Da dieses Holz gewöhnlich nur zur Nachbildung architectonischer Kunstwerke, besonders solcher, die aus dem Alterthum übrig sind, und schon zum Theile in Ruinen liegen, gebraucht wird, so ist die Phelloplastik freylich eine sehr beschränkte Bildnerkunst.

**) Wenigstens in den ältesten Zeiten. So soll Dädalus nach Apollodor (l. 2.) eine Bildsäule des Hercules aus Pech gemacht haben, wiewohl Pausanias (l. 9.) sagt, sie sey von Holz gewesen.

***) Daher die Producte dieser Kunst, die Gemmen oder geschnittenen Steine, theils Intaglien (gemmae inscalptae, diaglypticae, gravures en creux, intagli), theils Kameen (gemmae exscalptae, anaglypticae, ectypae, camayeux, camei, im Deutschen auch Gammenhü's) genannt werden. Ob die zweyte Benennung vom Nahmen einer Muschel, Came, oder vom Nahmen eines Steins, gemma onychia, herkomme, ist ungewiß.

sirkunst, Stukaturkunst u. s. w.) *). Auch zeigt die Bildnerkunst in der Art und Weise der Darstellung selbst noch andere merkwürdige Unterschiede. Denn es können die Gestalten, welche sie hervorbringt, entweder im Ganzen oder nur nach gewissen Haupttheilen (Kopf und Brust, wie bey Büsten), ferner entweder so, daß sie von allen Seiten frey zu beschauen sind (voll oder ganz rund), oder so, daß sie auf einer Fläche angeheftet und nur zum Theil über derselben wahrzuneh-

*) Überhaupt hat wohl keine Kunst nebst ihren Producten so vielerley Nahmen bekommen, als eben diese. Meistens beziehen sich aber diese Nahmen nur auf Theile oder Zweige derselben. Selbst der Nahme Plastik, der jetzt von der ganzen Kunst gebraucht wird, bedeutete ursprünglich nur die Kunst, aus weichen Maßen zu bilden, womit wahrscheinlich die Bildnerkunst anfing. Ars statuaria bezieht sich eigentlich nur auf solche Producte, die als Standbilder (statuae) aufgestellt werden. Solche Standbilder nannten die Alten auch signa, weil dadurch etwas bezeichnet oder angedeutet wird; daher signum aeneum, marmoreum, eburneum oder ex aere etc. auch simulacra oder imagines, besonders wenn sie bestimmten Personen ähnlich oder Porträte waren. Eben so beziehen sich die Ausdrücke sculptura, scalptura, caelatura, glyptica, anaglyptica, diaglyptica, toreutica, torneutica u. s. w. nur auf einzelne plastische Kunstzweige, wiewohl die Philologen und Archäologen über die eigentliche Bedeutung dieser Ausdrücke zum Theil sehr verschiedener Meinung sind. Das Wort Bildnerkunst scheint im Deutschen das passendste zur Bezeichnung der ganzen Kunst zu seyn. Auch kommt es schon in Luther's Bibelübersetzung (2 Chron. 3, 10.) vor.

men sind (erhoben), dargestellt werden *). Im letzten Falle nähert sich die Bildnerkunst gewisser Maßen der Mahlerkunst, ist aber doch immer noch wesentlich von ihr verschieden, da das erhobene Bildwerk stets eine wirkliche körperliche Ausdehnung hat; daher es auch die Gegenstände nicht so perspectivisch darstellen kann, wie ein Gemählde. Ferner kann die Bildnerkunst ihre Gestalten sowohl einzeln als gruppirt darstellen, und zwar letztes nicht bloß bey erhobenem, sondern auch bey ganz rundem Bildwerke oder bey wirklichen Standbildern. In dieser Gruppirung aber ist sie ebenfalls sehr beschränkt und darf der Figuren nicht zu viele zusammen stellen (wie in der Gruppe der Niobe), wenn das Ganze die gehörige Einheit bekommen soll (§. 65. Anm. 2.). Endlich kann sie ihre Gestalten sowohl in natürlicher Größe als auch so darstellen, daß sie entweder diese Größe nicht erreichen (verkleinert — verjüngt dem Maße nach) oder über sie hinausgehen (vergrößert — kolossal — §. 38.). Das letzte geschieht insonderheit bey Bildung idealischer Menschengestalten, durch welche Götter und Heroen dargestellt werden sol-

*) Das Erhobene (rilievo, relief) ist vom Erhabenen so wesentlich verschieden, daß es ganz falsch ist, wenn man jenes auch erhabene Arbeit nennt. Auch kann man das Erhobene nicht schlechtweg weder halb rund noch bas relief nennen. Denn beyde Ausdrücke beziehen sich nur auf die Arten des Erhobenen, deren bekanntlich drey sind: Hocherhoben (alto rilievo, haut ou plein relief), halberhoben oder halbrund (mezzo rilievo, demi-relief) und niedrigerhoben (basso rilievo, bas relief.)

len, um ihnen auch durch das übermenſchliche Maß den Charakter der Erhabenheit aufzudrücken (§. 30. Anm. 1.). — Da übrigens die Producte dieſer Kunſt ſchon an ſich durch die wirkliche Raumerfüllung nach allen Dimenſionen der Anſchauung ſo viel ſinnliche Wahrheit geben, ſo bedarf die Bildnerkunſt nicht nur nicht der Farben zu ihren Darſtellungen, ſondern ſie würde durch den Gebrauch derſelben auch ihren Effect vermindern, indem der Beſchauer entweder ihre Producte mit lebendigen Gegenſtänden in der Natur (mit Menſchen und Thieren) wirklich verwechſeln oder wenigſtens glauben würde, ſie ſey darauf ausgegangen, ihren Producten den Anſtrich ſolcher Gegenſtände zu geben und ihn dadurch zu betrügen. Daher ſcheint der weiße Marmor, weil er eigentlich gar keine Farbe hat, das tauglichſte Material für die Bildnerkunſt zu ſeyn *).

*) Das Elfenbein, aus welchem in Verbindung mit dem Golde Phidias ſeine beyden berühmteſten Statuen machte, würde wegen ſeines Glanzes und ſeiner Zartheit vielleicht noch den Vorzug verdienen, wenn es dauerhafter und in größeren Maſſen zu haben wäre. Da aber die Elfenbeinſtücken, aus welchen ein ſolches Werk durch Aufkittung auf einen hölzernen Kern zuſammen geſetzt werden muß (S. Heyne's Vorleſungen darüber in den Nov. comment. Gotting. T. I. p. 96. ss. vergl. mit Deſſ. antiquar. Aufſ. Thl. 2. S. 149. ff.), ſich leicht werfen und aus einander gehen, auch die Subſtanz des Elfenbeins ſelbſt mit der Zeit angegriffen wird, beſonders unter der Erde durch Calcination, ſo iſt der Marmor ein beſſeres Material. Wer weiß, ob wir nicht von jenen Götterbildern des Phidias, die ſo

Daher scheint auch der Anblick von farbigen Wachsfiguren, welche lebende Personen darstellen sollen, etwas Widerliches an sich zu haben; denn ohne die Geschmacklosigkeit, die auch außerdem, besonders in der Bekleidung, an solchen Producten gewöhnlich bemerkbar ist, in Anschlag zu bringen, so fällt schon der Widerstreit zwischen dem Leben des Colorits und dem Tode, der in der starren Bewegungslosigkeit solcher Figuren liegt, dem Gemüth auf eine unangenehm schauerliche Weise auf *). Bey leblosen Dingen hingegen

---

bald aus ihren Fugen gingen, daß der Olympische Jupiter schon nach 80 Jahren wieder zusammen gefügt werden mußte, noch etwas mehr als bloße Beschreibungen und mangelhafte oder zweydeutige Nachbildungen übrig hätten, wenn sie nicht auf Elfenbein wären gemacht worden!

*) Die alten Bildner vergoldeten zuweilen die Haare (die auch manchmahl violen-, d. h. dunkelfarbig waren — daher ιοβοστρυχοι oder ιοπλοκαμοι Μουσαι, Pind. Isthm. 7. Ant. β.) und die Gewänder, setzten auch wohl farbige Steine in die Augenhöhlen ihrer Statuen, um die natürliche Farbe der Augen nachzuahmen. Kaum dürfte auch dieß zu billigen seyn, wiewohl es sich sehr entschuldigen läßt, als die wirkliche Färbung einer ganzen Statue, um ihr das Colorit einer lebenden Person zu geben, und die Bekleidung derselben mit einem wirklichen Gewande. Ein solches war keineswegs dasjenige, womit Phidias seine Pallas bekleidete. Er fühlte als Künstler die Unschicklichkeit einer solchen Bekleidung, die vor seiner Zeit nicht ungewöhnlich war, sehr wohl und gab der Göttinn bloß ein aus Gold gebildetes (getriebenes oder gegossenes) Kleid, das jedoch so

(z. B. bey Wachsfrüchten) mag sich die Plastik auch der Farben ohne Tadel bedienen, weil hier die Kunst bloß in der treuesten Nachahmung der Natur besteht. Die Kunst ist aber in diesem Falle eben so wenig Kunst im höheren Sinne, als wenn sie andere Kunstwerke durch treue Abdrücke oder Abgüsse in Gyps, Schwefel, Lack, Glas u. s. w. kopirt, wiewohl sie sich dadurch wenigstens um die Verbreitung plastischer Kunstwerke und die Vervielfältigung der Mittel zur Geschmacksbildung verdient macht.

2. Art.

Mahlerkunst.

§. 83.

Wiefern die plastische Kunst sich körperlicher Umrisse nach dem sinnlichen Scheine zur Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen bedient, heißt sie Mahlerkunst oder Graphik. Das Wesen dieser Kunst beruht also darauf, daß sie Gestalten nach ihrer bloßen Apparenz auf einer Fläche, mithin in perspectivischen Umrissen, auf eine durch sich selbst gefallende Art darstellt. Die Zeichenkunst ist daher das Fundament der Mahlerey, indem das reine Geschmacksurtheil in Beziehung auf ein Gemählde bloß die durch Zeichnung bestimmte anschauliche Form desselben betrifft.

---

künstlich gearbeitet war, daß man es nach Belieben abnehmen und wieder anlegen konnte.

Anmerkung.

Auch die Mahlerkunst oder Graphik *) braucht mancherley Materien, auf welchen sie ihre Producte darstellt (Leinwand, Papier, Leder, Holz, Elfenbein, Kalk, Thon u. s. w.), und daher auch verschiedene Werkzeuge und Hülfsmittel der Darstellung (Stift, Pinsel, Feder, Nadel u. s. w. Flüssigkeiten, Erden, Metalle, Garn u. s. w.), wonach sich auch das mechanische Verfahren derselben richtet. Es gibt daher verschiedene Unterarten der Mahlerey, z. B. in Beziehung auf die Farbe: Farblose (achromatische), einfarbige (monochromatische) und vielfarbige (polychromatische) Mahlerey, wobey dann wieder nach Verschiedenheit der Farben Wasser-, Milch-, Öhl-, Pastell- und Gouachemahlerey unterschieden werden können — in Beziehung auf die Objecte: Landschafts-, Blumen-, Frucht-, Pflanzen-, Thier-, Menschen, Ideal-, Porträt-, Arabesken-, Grotteske-, Karikatur-, Charakter-, Seelen- (psychische), Geschichts- (historische) und Bataillenmahlerey, von welchen einige selbst wieder Unterarten der anderen sind (z. B. die letzte von

*) Γραφικη (scl. τεχνη) bedeutete bey den Alten eigentlich jede Kunst, durch Griffel, Stift oder Pinsel etwas auf einer Fläche darzustellen, mithin Schrift-, Zeichen- und Mahlerkunst. Die letzte wurde auch noch bestimmter ζωγραφικη oder ζωγραφια (Darstellung des Lebendigen oder nach dem Leben, mit Colorit) genannt. Man kann aber die Mahlerkunst um so eher schlechtweg Graphik nennen, da sie die Zeichenkunst nothwendig in sich schließt, und die Schriftkunst als schöne Kunst den besonderen Nahmen der Kalligraphie erhalten hat.

der vorletzten) *) — in Beziehung auf die Flächen, worauf die Gemählde fixirt ſind: Tapeten-, Kalk- oder (wenn die Kalkwand beym Mahlen noch friſch iſt) Fresco-, Glas- und Porzellanmahlerey — in Beziehung auf die Orter, für welche die Gemählde beſtimmt ſind: Decken- oder Plafond-, Stuben-, Kirchen- und Theatermahlerey **) — in Beziehung auf die mecha-

*) Auch die Rhyparographie oder Ropographie würde hierher gehören, wenn ſie überhaupt den Nahmen einer ſchönen Kunſt verdiente. Denn daß ſie ihn nicht verdient, erhellet ſchon aus §. 60.

**) Man nennt die letzte oft auch Decorationsmahlerey. Da ſie aber nicht bloß zur Verzierung des Theaters dient, ſondern weſentlich zur Einrichtung des Orts, wo Schauſpiele aufgeführt werden ſollen, gehört, ſo haben Andere dafür nicht mit Unrecht den Ausdruck Bühnenmahlerey oder Scenographie in Vorſchlag gebracht. S. Breyſig's Scenographie oder Bühnengemählde des Königsberger neuen Schauſpielhauſes. Königsberg. 1808. 8. — eine Schrift von bleibendem Werthe, obgleich die darin beſchriebenen Gemählde durch den Brand vernichtet ſind. Denn Hr. B. hat darin eine ganz neue Art der Bühnenmahlerey angegeben, wodurch die bisher gewöhnlichen mit manchen Unbequemlichkeiten verknüpften, Couliſſen völlig überflüſſig werden. Theatermahlerey iſt jedoch von weiterem Umfange als Bühnenmahlerey. Denn dieſe erſtreckt ſich bloß auf die Bühne und deren mögliche Veränderungen während des Schauſpiels. Aber auch der Schauplatz und der Vorhang, mit welchem die Bühne vom Schauplatze getrennt wird, bedarf der Mahlerey, wenn das Ganze eines Schauſpielorts oder eines Theaters im heutigen Sinne des Worts (denn die Alten nahmen

nische Behandlungsart: eingebrannte oder enkaustische Mahlerey, (alte und neue, und die damit verwandte Wachsmahlerey oder Kerographik und Schmelz- oder Emailmahlerey, zum Theil auch die Glas- und Porzellanmahlerey), musivische Mahlerey oder Musivarbeit (opus musivum, mosaique, daher auch mosaische Mahlerey), Federmahlerey (nicht mit der Feder gemacht sondern aus Federn von verschiedenen Farben zusammen gesetzt, also eine Art von Musivmahlerey), panoramatische Mahlerey (die zum Theil auch zur landschaftlichen gehört), bewegliche Mahlerey (Kinetozographie, ombres chinoises), Sticker-, Stricker- und Webermahlerey (Bild-Stickerey-Strickerey- und Weberey, auch Bildwirkerkunst). Zu diesen Unterarten der Mahlerey in Beziehung auf die mechanische Behandlungsart gehören auch die Holz- oder Formschneidekunst (Xylographik), die Steinzeichnungskunst (Lithographik) und die Kupferstecherkunst (Chalkographik — auch sculptura von Manchen genannt — wohin sowohl die eigentliche Kupferstecherkunst, die sich des bloßen Grab-

---

es in engerem Sinne) auf eine ästhetisch-vollkommene Weise eingerichtet seyn soll. Statt Bühnenmahlerey scheint es demnach zweckmäßiger Theatermahlerey zu sagen, weil dieser Ausdruck allgemeiner ist, und jene Mahlerey als eine besondere Art oder als Theil unter sich befaßt. Decorationsmahlerey hingegen würde eigentlich bloß eine solche Mahlerey seyn, die zur Verzierung anderer Dinge dient, dergleichen freylich auch in einem Schauspielhause vorkommen kann. Dieser Begriff paßt aber nicht auf das, was man gewöhnlich Decorationen nennt.

stichels bedient, als die Radirkunst, die Ätzkunst und die schwarze Kunst, die andere Werkzeuge und Hülfsmittel brauchen, gerechnet werden können). Denn bey der Kunst, ein Bild in eine (hölzerne, steinerne oder metallene) Masse (durch Schneiden, Stechen, Reißen, Schaben, Ätzen u. s. w.) einzuzeichnen, um es hernach wieder abzudrucken und dadurch zu vervielfältigen, ist die Hauptsache immer, wenn sie schöne Kunst seyn soll — Darstellung des Ästherisch-wohlgefälligen durch perspectivische Umrisse, und eben darin besteht das Wesen der Mahlerey. Die Perspectiv, die auf geometrisch-optischen Principien beruht, und die davon abhängige Zeichenkunst macht daher die Grundlage aller Mahlerey aus *). Denn die

*) Wenn man sagt, daß die Gemählde der Alten ohne Perspectiv waren, so kann dieß wohl bloß so viel heißen, daß in ihnen die Regeln der Perspectiv nur sehr unvollkommen beobachtet waren. Denn bey dem bloßen Gedanken, die Gestalt eines ganzen Körpers so, wie sie sich dem Auge von einem gewissen Standpuncte aus präsentirt, auf einer Fläche darzustellen, liegt schon die Idee der Perspectiv zum Grunde. Auch weiß man aus Euklid und Vitruv, daß die Alten einige obwohl sehr mangelhafte, Kenntniß von der Sache hatten. Noch unvollkommener aber war ihre Praxis, und von dem eigentlichen Verhältnisse der Perspectiv zur Mahlerey scheinen sie keinen bestimmten Begriff gehabt zu haben. — Was den Ausdruck Zeichenkunst anlangt, so scheint es sollte er, nach der Analogie von Bildner- und Mahlerkunst, Zeichnerkunst lauten. Allein man sagt auch Rechenkunst statt Rechnerkunst. Und da bey solchen Zusammensetzungen oft auch die Endsylbe des Infinitivs (en) weggelassen

Farben an und für sich (ohne Zeichnung) bewirken nur einen angenehmen Sinnenreitz (§. 16. Anm.), in Gemählden aber sollen sie dazu dienen, die Zeichnung durch das Colorit zu beleben — besonders bey lebenden Gegenständen, wie beym menschlichen Körper, dessen Oberfläche schon durch die bloße Farbe das innere Leben verkündet, daher die Colorirung, sofern sie diese bestimmte Farbe nachahmt, auch Carnation heißt — so wie überhaupt das ganze Bild für das Auge faßlicher zu machen, indem sich durch das Colorit die unendlichen Abstufungen des Lichts und des Schattens und die feinsten Modificationen alles dessen, was an den Gegenständen sichtbar ist, auf's Bestimmteste andeuten lassen. Wenn also die Bildnerkunst das Farbenspiel wegen der sinnlichen Wahrheit, die ihre Producte schon durch sich selbst haben, verschmäht (§. 82.), so liebt dagegen die Mahlerkunst dasselbe, um in ihren Producten den sinnlichen Schein der sinnlichen Wahrheit möglichst nahe zu bringen *).

---

wird (z. B. in Dicht-, Tanz-, Fechtkunst), die Wörter zeichnen und rechnen aber ursprünglich zeichenen und rechenen lauteten: so sind auch die Ausdrücke Zeichenkunst und Rechenkunst durch eine solche Abkürzung entstanden, mithin sprachrichtig gebildet. Zeichnende Kunst aber ist etwas anderes als Zeichenkunst, wie sich am Ende dieses Hauptstückes zeigen wird.

*) Was Lessing in den kleinen Fragmenten artistischen Inhalts (Verm. Schr. Th. 10. S. 100 — 102.) über den Vorzug der Zeichnung vor dem Colorit sagt, ist allerdings bemerkens- und beherzigungswerth. Doch scheint er in seinen Behaup-

Die Mahlerkunst gewinnt aber eben dadurch, daß sie bey ihren Erzeugnissen nicht auf die Bedingung der wirklichen Erfüllung des Raumes nach allen seinen Dimensionen beschränkt ist, und mittelst der perspectivischen Zeichnung das Entfernteste so gut wie das Nächste darstellen, beydes aber in einen kleinen Flächenraum zusammen drängen kann, einen weit größeren Spielraum als die Bildnerkunst, und kann daher nicht nur alle Producte der Bildnerkunst und der übrigen plastischen Künste in treuen Kopien wiedergeben, und sie mit Hülfe des Abdrucks ins Unendliche vervielfältigen, sondern auch solche Gegenstände darstellen, für welche die Bildnerkunst gar kein Organ hat, z. B. Landschaften, Auf- und Untergang der Sonne, Schlachten u. d. gl., ob sie gleich bey Gegenständen, die in einem gewissen Fortschritte begriffen sind (wie alle Begebenheiten), nur einen einzigen für die Darstellung passenden Moment herausheben, mithin in dieser Hinsicht es der Poesie, die als tonische Kunst den Fortschritt der Begebenheiten selbst darzustellen vermag, nicht gleichthun kann *).

---

tungen zu weit zu gehen, wenn er die beste Zeichnung mit dem besten Colorit für unvereinbar hält, und am Ende gar fragt, «ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst mit Öhlfarben zu mahlen, möchte gar nicht seyn erfunden worden.» Zu einem vollständigen Gemählde scheint vielmehr das Colorit nächst der Zeichnung eben so erforderlich für's Auge zu seyn, als zu einer vollständigen Musik die Harmonie nächst der Melodie für's Ohr. Wie jedoch aus bloßer Harmonie kein musikalisches Kunstwerk hervorgeht, so aus bloßem Colorit kein mahlerisches.

*) S. Lessings Laokoon oder über die Grän-

II. Gattung.
Zusammengesetzte.
Lustgartenkunst.

§. 84.

Die Lustgartenkunst ist nichts anderes als plastische Landschaftsmahlerey; denn

---

zen der Mahlerey und Poesie (Berlin. 1766. 8. mit einigen Zusätzen 1788. auch in den Verm. Schr. Th. 9. und 10.) vergl. mit Herder's kritischen Wäldern (Th. 1. Riga. 1769. 8.). Die Ungereimtheit, in einem einzigen Gemählde eine ganze Folge von Begebenheiten darzustellen, wie in Tizian's verlornem Sohn, haben schon längst die Kunstrichter gerügt. S. Richardson's traité de la peinture. T. I. p. 43. und Lessing's kleinere Fragmente artist. Inhalts in Dess. verm. Schr. Th. 10. S. 96. Manche haben fortschreitende Handlungen auch so darzustellen gesucht, daß sie die Hauptmomente des Fortschrittes durch eine Folge von Gemählden andeuteten, z. B. Hogarth im Lebeneines Liederlichen. Daß aber aus einer solchen Vereinigung mehrerer Gemählde keine wahre ästhetische (sinnliche), sondern nur eine logische (Verstandes-) Einheit hervorgehe, sucht Bendavid in seinen Beyträgen zur Kritik des Geschmacks S. 235 — 237. zu beweisen. Ob die neuere Kinetozographie, die Begebenheiten durch eine Art von beweglicher Mahlerey darzustellen sucht, hierin mehr leiste als das ältere Sinesische Schattenspiel (ombres chinoises), mögen diejenigen beurtheilen, die davon aus eigener Anschauung reden können. — Über die Frage endlich, ob die Mahlerey auch das Erhabene ausdrücken kön-

sie bedient sich körperlicher Massen aus dem Pflanzenreiche, um sie in Verbindung mit anderen natürlichen oder künstlichen Gegenständen so zusammen zu stellen, daß sie durch die Form ihrer Composition gleich einem großen Landschaftsgemählde mit Wohlgefallen vom Gemüthe aufgefaßt werden. Ein Lustgarten kann daher als eine durch die Kunst hervorgebrachte schöne Landschaft betrachtet werden, so daß die Natur mit deren Hülfe der Künstler producirt, durch die Kunst nicht unterjocht, sondern bloß geleitet wird, um durch sie ästhetische Ideen zu realisiren oder das Aesthetisch-wohlgefällige darzustellen.

Anmerkung.

Die Lustgartenkunst muß von der ökonomischen Gartenkunst sorgfältig unterschieden werden. Diese hat es bloß mit der geschickten Benutzung des Bodens zu thun, um daraus viele und brauchbare Producte des Pflanzenreichs zu gewinnen *). Jene hinge-

---

ne, vergl. Gerard on taste (London. 1759. S. 24. ff. und Lessing's klein. Fragm. a. a. O. S. 91. ff. nebst Dess. Abhandl: Die verschiedenen Dimensionen schwächen die Wirkung in der Mahlerey. Ebend. S. 62. ff.)

*) Auch die botanische Gartenkunst gehört zur Ökonomischen überhaupt (im weiteren Sinne). Denn wenn sie gleich entfernt einen höheren wissenschaftlichen und practischen Zweck hat, als die schlechtweg (im

gen zweckt auf Belustigung des Gemüths durch Darstellung des Ästhetisch-wohlgefälligen ab und die Benutzung des Bodens ist dabey nur zufällige Nebensache. Sie ist daher eine ästhetische Gartenkunst und wird von Manchen (besonders den Engländern) nicht mit Unrecht auch Landschaftsgärtnerey (Landscape-Gardening) genannt, um ihren Charakter bestimmter anzudeuten; denn sie hat in der That keinen anderen Zweck, als durch die Kunst eine schöne oder idealisirte Landschaft hervorzubringen. Hierzu sind nun zuvörderst körperliche Massen nöthig, und zwar vornähmlich aus dem Pflanzenreiche, Bäume, Sträuche, Gräser und Blumen, mit welchen auch andere theils von der Natur dargebothene theils von der Kunst bearbeitete Gegenstände in Verbindung treten, Hügel, Bäche Springbrunnen, Wasserfälle, Gebäude, Ruinen, Grotten, Bildsäulen u. d. gl. Diese Dinge dürfen aber nicht beliebig neben einander hingestellt werden, damit der Beschauer eines nach dem anderen eben so beliebig wahrnehme, sondern sie müssen so zusammen gestellt werden, daß sie eben durch die Art und Weise ihrer Verknüpfung (forma compositionis) ein schönes landschaftliches Ganze ausmachen, und sich als eine Art von Tableau im Gro-

---

engeren Sinne) sogenannte Ökonomie, so ist doch ihr nächster Zweck immer Gewinnung oder Erzielung von Pflanzen, theils zum Behuf der Wissenschaft (Naturkenntniß), theils zum Behuf der Praxis (in der Heilkunde, der Landwirthschaft, den Manufacturen). Das Ästhetische ist für sie nur Nebensache.

ßen auffassen lassen *). Die Lustgartenkunst oder Landschaftsgärtnerey hat daher theils einen plastischen (im engeren Sinne) theils einen graphischen (mahlerischen) Charakter und muß folglich als eine zusammengesetzte

*) Dieß ist das Grundgesetz der Landschaftsgärtnerey, aus welchem alle übrigen sehr natürlich folgen. Wenn daher Semler in den (sonst sehr vorzüglichen und beherzigungswerthen) Ideen zu einer Gartenlogik oder Versuch über die Kunst in englischen Gartenanlagen alles Unverständliche und Widersinnige zu vermeiden (Leipzig. 1803. 8.) sagt: «Das königliche, erste und höchste Gesetz, aus welchem alle Regeln für den Gartenkünstler hergeleitet werden, ist: Der Garten muß sich selbst aussprechen; es muß alles verständlich seyn" — so verkennt er das eigenthümliche Grundgesetz und führt statt dessen ein solches an, daß auch allen übrigen schönen Künsten mit der Lustgartenkunst gemein ist (§. 65. Anm. 2.). Indessen kann man den Verfasser damit entschuldigen, daß er bloß eine Garten-Logik geben wollte. In einer Garten-Ästhetik würde er vielleicht selbst ein passenderes Princip aufgestellt haben. Ein solches ist das obige, nach welchem jeder Lustgarten, der auf den Nahmen eines echten Kunstwerks Anspruch machen will, ein schönes, aus verschiedenen, besonders vegetabilischen, Körpern zusammen gesetztes, Landschaftsgemählde seyn soll; woraus dann weiter folgt, daß alle Theile desselben genau verbunden seyn, ein bestimmtes Verhältniß zu einander und zum Ganzen, und dieses sowohl als die einzelnen Theile einen bestimmten Charakter haben müssen. Dieser Charakter ist es, was nach dem Ausdrucke des genannten Verfassers sich selbst in einem Lustgarten aussprechen soll; und darum muß alles in demselben verständlich seyn.

Kunst betrachtet werden *). Sie braucht ferner zu ihren Producten Grundflächen von bedeutendem Umfange, damit die Körper, aus welchen eine künstliche Landschaft zusammen gesetzt werden soll, ohne Zwang in der größten Mannigfaltigkeit aufgestellt und gehörig vertheilt werden können. Hierbey muß zugleich der Einbildungskraft des Künstlers sowohl als des Beschauers der freyeste Spielraum gelassen werden, damit die Regelmäßigkeit der Kunst keine Gewaltthätigkeit gegen die Natur, die hier mit dem Künstler zugleich wirksam ist, ankündige. Daher ist der sogenannte englische oder engländische Gartengeschmack der Lustgärtnerey als absolut schöner Kunst allein angemessen, weil bey dem alten holländisch-Französischen Geschmacke, wo alles nach dem Winkelmaße und der Schnur gezogen, verkürzt oder gereckt, und in die seltsamsten Formen gepreßt ist, der freyere Schwung der Einbildungskraft ganz und gar gehemmt wird, indem man überall nichts als die von der Kunst genothzüchtigte Natur erblickt **). Was aber die klei-

*) Man kann einen Lustgarten mit einem musivischen Gemählde vergleichen, nur daß in diesem alles in der bloßen Fläche wahrgenommen wird, und die Einbildungskraft erst die dargestellten Körper construiren muß, in jenem aber, wie bey einem Werke der Plastik, die Körper selbst als solche angeschaut werden. Denkt man sich aber einen Beschauer des Gartens aus einer beträchtlichen Höhe über demselben gleichsam im Vogelfluge), so würde dieser wirklich ein großes, vor seinen Augen ausgebreitetes Tableau wahrzunehmen glauben.

**) Bernard de Palissy tadelt in einem Werke

nen Lustgärtchen erlangt, womit wir unsere bürgerlichen Wohnungen zu umgeben pflegen, so können sie als landschaftliche Miniaturgemählde betrachtet werden, bey welchen freylich der ins Große und Weite gehende englische Geschmack übel angebracht wäre. Hier mag also ein modificirter — d. h. von allen abenteuerlichen Verunstaltungen und widernatürlichen Künsteleyen gereinigter — holländisch-französischer Geschmack ebenfalls sein Plätzchen finden. Da indessen bey solchen Gärten die ökonomische Benutzung des Bodens gewöhnlich die Hauptsache und das ästhetische Wohlgefallen nur Nebenzweck ist, so verliert in diesem Falle die Lustgärtnerey eigentlich ihren Rang als absolut schöne Kunst und wird zur relativ schönen. Man macht daher, wenn sich die Kunst den ökonomischen Zwecken des Gartenbesitzers unterwerfen muß, aus dem Boden, so viel man ohne große Opfer von Seiten des Gewinns nur immer kann. Aber diese Herablassung der Lustgartenkunst zur Verschönerung eines Bodens, der ihr nicht ausschließend gewidmet ist, thut ihrer wahren Würde so wenig Abbruch, als wenn ihre Schwestern, die Bildner- und Mahlerkunst, zur bloßen Verzierung nützlicher Dinge

---

über die Gartenkunst mit Recht die Gänse, Kalekuten und Kraniche von Taxus und Rosmarin, desgleichen die Gensdarmen von Buxbaum, die er in den Gärten zu St. Omer und in Flandern zu seiner Zeit fand, excellirte aber doch selbst in der Kunst, aus Taxus und anderen Bäumen allerley Gegenstände zu schnitzeln, und nannte sich deßhalb auch einen Fabricateur des rustiques figulines du roi de France.

gebraucht werden. Man kann daher dieß gerade keine Herabwürdigung der Kunst nennen. Denn warum soll die Kunst nur immer den höchsten Ausflug in die Ideenwelt nehmen, und nicht auch unser menschliches Daseyn in kleineren und niederen Sphären zu verschönern suchen? Dadurch zeigt sich ja eben die wahre Liebe zum Schönen, daß sie allem um sich her das Gepräge der Schönheit aufzudrücken strebt, so weit es seine Bestimmung verstattet. Und eben darauf beruht ja die Existenz aller relativ schönen Künste (§. 69.).

II. Ordnung.

Relativ schöne plastische Künste.

I. Gattung.

Einfache.

1. Art.

Schöne Baukunst.

§. 85.

Wiefern die Construction der Gebäude aller Art durch die Kunst so modificirt wird, daß die Auffassung ihrer Form ein ästhetisches Wohlgefallen im Gemüthe bewirkt, erscheint die plastische Kunst als schöne Baukunst oder Architectur. Diese hat es also mit der Verschönerung alles dessen zu thun, was durch menschliche Hände zu irgend einem Gebrauche erbaut werden kann. Da nun ein solches Gebäude jederzeit einen bestimmten Zweck hat, durch welchen auch dessen Form schon ohne Rücksicht

auf das ästhetische Wohlgefallen bestimmt ist, so muß sich die Kunst in dieser Sphäre ihrer Wirksamkeit einem heterogenen Zwecke unterwerfen und durch denselben in der Production beschränken.

Anmerkung.

Man macht sich einen zu engen Begriff von der schönen Baukunst, wenn man dieselbe bloß auf solche Werke bezieht, die im gemeinen Leben Häuser oder Gebäude im engeren Sinne genannt werden. Denn es gibt außer diesen noch eine unendliche Menge von Dingen, auf welche der Begriff des Bauens und die Regeln der schönen Baukunst anwendbar sind, z. B. Brücken, Triumphbögen, Fahrzeuge, musikalische Instrumente und andere Möbeln von größerem Umfange *). Wie aber auch ein Bauwerk beschaffen seyn mag, so hat es doch immer schon einen von der schö-

*) Man sagt selbst im gemeinen Leben, eine Brücke, eine Orgel, ein Clavier, ein Schiff, einen Wagen bauen; und wenn der Tischler ein Hausgeräth von bedeutender Größe und künstlicher Zusammensetzung fertigt, so bedient er sich ebenfalls nicht mit Unrecht des Ausdruckes bauen. Auch werden alle diese Dinge, wenn ihnen eine schöne Form gegeben werden soll, nach denselben Gesetzen der Eurythmie und Symmetrie behandelt, wie ein Haus, und sogar mit denselben Verzierungen ausgestattet. Freylich zeigt sich die schöne Baukunst in ihrer höchsten Kraft und Würde nur bey schlechtweg sogenannten Gebäuden. Aber dieß darf uns nicht abhalten, ihren Begriff philosophisch nach seinem ganzen Umfange zu erwägen.

nen Kunst unabhängigen Zweck, wodurch die schöne Baukunst in die Ordnung der relativ schönen Künste tritt *). Daher muß sie neben der Schönheit (wel-

*) Der Recensent von des Verf.'s Encyclopädie der schönen Künste in den Ergänzungsblättern der A. L. Z. macht gegen die dort schon aufgestellte Behauptung, daß die Baukunst als schöne Kunst nur relativ schön sey, den Einwurf, daß es doch Gebäude gebe, die zu keinem bestimmten Gebrauche dienen, sondern bloß belustigen sollen, z. B. Ehrenpforten und Triumphbögen. Allein da diese Gebäude zum feyerlichen Ein- und Durchzuge von Personen, die öffentlich geehrt werden sollen, bestimmt sind, so ist eben dadurch auch ihre Form nothwendig mit bestimmt, und ihr Hauptzweck ist nicht Belustigung, sondern sie werden nur so schön als möglich gemacht (ihre Form verschönert), damit sie zugleich belustigen. Ursprünglich sind sie nichts anders als Portale und unterscheiden sich von diesen bloß durch abgesonderte Aufstellung. Vielleicht könnte aber ein Anderer sagen, es gebe doch Lusthäuser in den Gärten, und da die Lustgärtnerey absolut schöne Kunst sey, so müsse wohl auch die Baukunst, wenigstens wiefern sie solche Häuser construire, von gleicher Dignität seyn. Allein auch ein sogenanntes Lusthaus (richtiger: Gartenhaus) hat seinen bestimmten Zweck, von welchem die Art seiner Construction abhängt. Denn es steht nicht bloß da, damit wir uns am Anblicke desselben belustigen, sondern hauptsächlich, damit wir uns in demselben belustigen (Schutz gegen Sonnenschein und Regen finden, ausruhen, gesellige Freuden genießen) können. Wie also Musik, Tanzkunst und Schauspielkunst von einem Concertsaale oder Opernhause für ihre Zwecke Gebrauch machen, so die Lustgärtnerey von einem

che bey einem Bauwerk hauptsächlich aus der Eurythmie, d. h. dem wohlgefälligen Verhältnisse der Theile zum Ganzen, und der Symmetrie, d. h. der Übereinstimmung der Theile unter einander in Ansehung des Maßes und der Zahl, hervorgeht) auch auf Bequemlichkeit, Dauer und andere Eigenschaften des Gebäudes in Ansehung seines Gebrauches Rücksicht nehmen. Ein königlicher Palast und ein bürgerliches Wohnhaus, eine Kirche und ein Schauspielhaus, eine Börse und ein Lazareth, ein Zeughaus und ein Gartenhaus, ein Triumphbogen und eine Brücke, ein Wagen und eine Orgel, ein Altar und ein Thron u. s. w. — wie verschieden müssen nicht diese Dinge construirt werden, wenn sie ihrer Bestimmung entsprechen sollen, und wie sehr muß sich der Künstler, selbst in An-

---

Gartenhause. Die Häuser selbst sind immer Producte einer relativ schönen Kunst, weil die Freyheit des Künstlers bey der Production durch einen gegebenen Zweck beschränkt ist; aber die Künste, die die Häuser zu ihrem eigenthümlichen Zwecke (Darstellung des Ästhetisch-wohlgefälligen) brauchen, können dennoch absolut schön seyn. Deßhalb muß selbst bey absichtlich in einem Lustgarten aufgeführten Ruinen eines Gebäudes dessen Zweck durchleuchten. Man muß ahnen können, zu welchem Gebrauche dieses jetzt hier in Ruinen liegende Gebäude bestimmt seyn mochte. Freylich kann man es oft nicht. Aber dann sind auch die Ruinen ganz bedeutungslos. Übrigens sind hierdurch auch diejenigen widerlegt, welche (wie Twining, Heydenreich u. A.) die Baukunst gar nicht unter die schönen Künste aufgenommen wissen wollten. Sie unterschieden nicht die beyden Hauptordnungen schöner Künste.

sehung ihrer Verzierungen, nach dieser Bestimmung richten, wenn der Geschmack nicht dadurch beleidiget werden soll, daß sich Verzierungen an einem Gebäude finden, die nicht zu seiner Bestimmung passen! Selbst die Sitten und Gebräuche eines Volkes und das Clima eines Landes können die schöne Baukunst in der Production beschränken (man denke z. B. an den Unterschied heidnischer und christlicher Tempel, alter und neuer Schauspielhäuser, nordischer und südlicher Wohnungen) und daher auch mehrere an sich nicht ganz verwerfliche Arten des Baugeschmacks hervorbringen (man denke z. B. an den ägyptischen, griechischen, italienischen, sinesischen, gothischen u. s. w. Baugeschmack) *). Hierauf beruht auch zum Theil der Unterschied der Säulenordnungen, durch deren Erfindung und geschickte Anwendung sich die Baukunst vorzüglich als schöne Kunst bewährt. Da diese Ordnungen ihre Nahmen von Völkern und Ländern haben, so beweist schon dieß ihre zufällige Entstehung und die Frage, wie viel es eigentlich Säulenordnungen gebe, läßt sich in dieser Rücksicht nicht befriedigend beantworten; denn es lassen sich außer den angenommenen fünf auch noch mehrere ausdenken, die nicht mißfällig sind, wie Goldmann eine deutsche Ordnung den alten beygefügt hat; und viele alte Völker, als Ägypter, Syrer u. a., hatten ihre eigenen Säulenformen. Vergleicht man indessen die Säulen-

*) Ein treffendes Wort zur gerechten Würdigung des zuletzt genannten Baugeschmackes sagt unter anderen auch Schlegel in seinen Vorlesungen über dramat. Kunst u. Literat. Th. 1. S. 25 — 17.

form mit der Menschenform, so kann man die toskanische als die ungeschmückteste, kräftigste und stämmigste für die Repräsentantinn der männlichen, und die korinthische als die zierlichste, schlankeste und zarteste für die Repräsentantinn der weiblichen Menschenform, die dazwischen liegenden aber für solche halten, die sich entweder mehr der männlichen, wie die dorische, oder mehr der weiblichen, wie die römische, nähern, oder endlich das gerade Mittel zwischen beyden halten, wie die jonische *). Diese Parallelisirung der Säulenform mit der Menschenform ist aber um so mehr erlaubt, da sich die Baukunst statt der Säulen, die ursprünglich nichts anders als unterstützende Baumstämme waren, oft auch menschlicher (sowohl männlicher als weiblicher) Figuren als Unterstützungsmittel bedient, wohin die sogenannten Karyatiden, Perser, Telamonen und Atlanten gehören, über deren Bestimmung und verständige Anwendung Hirt in seiner Baukunst der Alten (S. 41.) sehr treffende und beherzigungswerthe Belehrungen gibt **).

*) Die Griechen hatten bekanntlich nur drey Ordnungen, eine männliche, die dorische, eine weibliche, die korinthische, und eine mittlere, die jonische. In der That scheint auch die schöne Baukunst damit völlig ausreichen zu können.

**) Auch der Umstand, daß man Theilen der Säule den Nahmen menschlicher Glieder (Kopf und Fuß) gegeben hat, beweist die Zulässigkeit obiger Vergleichung; und wie am menschlichen Körper der Kopf wichtiger ist als der Fuß, so scheinen auch die griechischen Baumeister bey der Säule jenen für nothwendiger als diesen gehalten zu haben, da sie zu-

2. Art.
Schöne Schriftkunst.

§. 86.

Wiefern die Bildung der Schrift zur Bezeichnung der Worte durch die Kunst so mo-

---

weilen (wie an den Tempeln des Theseus und der Minerva zu Athen) die Säulen sich ohne Füße gleich Baumstämmen unmittelbar aus dem erhöhten Boden erheben ließen. Doch scheint dieß nur in den ältern Zeiten und auch bloß bey der dorischen Ordnung geschehen zu seyn, wovon sich die Gründe leicht einsehen lassen. Auch würde sich leicht darthun lassen, wenn hier der Ort dazu wäre, daß jener Mangel nicht so unbedingt zu tadeln sey, wie es von Einigen (z. B. Sulzer) geschehen ist. Bemerkenswerth aber ist noch, daß die schöne Baukunst den körperlichen Massen, die sie bearbeitet, eben so oft und noch häufiger eckige, in gerade Linien eingeschlossene, Formen gibt, als runde, die Bildnerkunst hingegen bey Bearbeitung ihrer körperlichen Massen das Runde vorzieht. Unstreitig liegt der Grund davon in dem, was oben (§. 65. Anm 2.) über das Verhältniß gerader und krummer Linien, eckiger und runder Figuren, zu den Forderungen der Kunst gesagt worden ist. Die Bildnerkunst wählt als absolut schöne Kunst mit völliger Freyheit die freyere und schönere Form; die Baukunst aber als relativ schöne Kunst muß oft die bestimmtere und minder schöne Form nehmen, weil nur diese zum Zwecke des Gebäudes taugt. So sind eckige Häuser und Zimmer in vieler Hinsicht brauchbarer als runde, und der Pilaster ist oft zweckmäßiger als die Säule. Dagegen leistet die Bildnerkunst der schönen Baukunst dadurch wesentli-

dificirt wird, daß die Auffassung ihrer Form ein ästhetisches Wohlgefallen im Gemüthe bewirkt, erscheint die plastische Kunst als schöne Schriftkunst oder Kalligraphie. Diese verschönert also nicht nur die von der menschlichen Hand selbst, sondern auch die mittels der Druckerpresse hervorgebrachte Schrift und erscheint daher theils als schöne Chirographie theils als schöne Typographie. In beyderley Hinsicht aber ist sie durch den eigenthümlichen Zweck und die ursprüngliche Form der Schrift dergestalt beschränkt, daß sie einer freyen Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen nicht fähig ist.

---

che Dienste, daß sie ihr Bildsäulen, Köpfe, Reliefs und andere plastische Kunstwerke liefert, womit die Baukunst ihre Werke ausschmücken und ihnen ein weit höheres ästhetisches Interesse ertheilen kann, als sie für sich zu thun vermöchte. Eben dieß thut auch die Mahlerkunst. Aber darum sind diese alsdann nicht bloß dienende Künste. Denn beym Lichte besehen, benutzen Bildnerkunst und Mahlerkunst die Werke der Baukunst nur, um für manche ihrer Producte gleichsam Grund und Boden zu gewinnen, so wie die Lustgärtnerey die Baukunst benutzt, um dieses oder jenes Plätzchen mit einem wohlgefälligen Bauwerke zu schmücken. Die dienende Kunst ist also in der That die Baukunst, was jedoch nur beweisen soll, auf wie mannigfaltige Weise sich die plastischen Künste gegenseitig die Hände biethen.

Anmerkung.

Wie die Sprache aus hörbaren, so besteht die Schrift aus sichtbaren Gedankenzeichen. Beyde sind willkührlich, die letzten aber noch mehr als die ersten, da die Schrift nur mittelbar bezeichnet, indem sie zunächst bloße Worte andeutet, mithin aus willkührlichen Zeichen von willkührlichen Zeichen besteht. Denn es ist hier nicht die Rede von derjenigen Schrift, welche die Gedanken selbst durch Sinnbilder darstellt und daher Bilderschrift heißt, dergleichen die alte Hieroglyphenschrift war — eine Darstellungsweise, die, wenn sie nach ästhetischen Regeln durch die schöne Kunst ausgeführt würde, zur Mahlerey gerechnet werden müßte, indem sie Gedanken auf eine allegorische Weise, die aber wegen ihres änigmatischen Charakters eines besonderen Schlüssels bedürfte, mahlerisch ausdrücken würde — sondern von derjenigen, welche Worte durch gewisse aus Buchstaben zusammen gesetzte Zeichen dem Auge sichtbar macht und deßhalb Buchstabenschrift genannt wird. Diese Schrift, obwohl selbst kein unmittelbares Product der schönen Kunst, ist doch der Veredlung durch diese oder der Verschönerung in hohem Grade fähig, und die Kunst zu schreiben erhebt sich dadurch eben so zur schönen Schriftkunst, wie die Kunst zu bauen zur schönen Baukunst. Denn wie diese gleich der Bildnerkunst körperliche Massen nach den Forderungen des Geschmacks gestaltet, so hat jene gleich der Mahlerkunst es mit bloßen auf einer Fläche wohlgefällig darzustellenden Umrissen oder vielmehr Zügen zu thun. Sie bildet nähmlich theils die einzelnen Buchstaben dergestalt aus, daß das Eckige, Hackige, Gedehnte

oder Winzige, was vielen derselben ursprünglich anklebt, aus der Schrift möglichst entfernt werde und diese überhaupt eine rundere, gleichförmigere und verhältnißmäßigere Gestalt bekomme, theils verbindet sie die Buchstaben neben und unter einander zu einem Ganzen, welches durch schöne Züge und Proportionen sich gleich einem Gemählde dem Auge wohlgefällig darstellen soll *). Da nun die Schrift den Zweck hat,

*) Wenn ein beschriebenes oder bedrucktes Blatt Papier sich wie eine Art von Tableau ausnehmen soll, so kommt es dabey nicht bloß auf die mit Buchstaben angefüllten, sondern auch auf die leergelassenen Theile der Papierfläche an. Denn wenn zwischen den Buchstaben und Zeilen zu viel oder zu wenig leerer Platz ist, sie also zu weit oder zu dicht stehen, oder wenn der leere Platz über, unter und neben den Zeilen kein Verhältniß zu diesen hat, deßgleichen wenn die Größe der Buchstaben, der Zeilen und des Formats kein Verhältniß zu einander haben, so kann das Auge nicht mit vollem Wohlgefallen auf einer solchen Fläche verweilen. Viele sogenannte Prachtausgaben lassen in dieser Hinsicht noch viel zu wünschen übrig, weil sie eben mehr auf Pracht als auf Schönheit berechnet sind. Die Verwandtschaft der schönen Schriftkunst mit der Mahlerkunst beweist übrigens auch dieß, daß nicht nur die Producte beyder chalkographisch vervielfältigt, sondern auch schöne Schriftwerke mit Kupferstichen und wirklichen Gemählden ausgestattet werden können. Sogar vom Farbenspiele hat man in der Darstellung der Schrift selbst Gebrauch gemacht (durch Färbung und Ausmahlung der Buchstaben oder ihres Grundes). Dieß Verfahren ist aber nicht zu billigen. Denn die schöne Schrift darf keinen Anspruch darauf

Worte durch allgemein — d. h. für alle Kenner einer gewissen Schrift — verständliche Zeichen darzustellen, und da die Gestalt dieser Zeichen schon ursprünglich — d. h. bey Erfindung oder Annahme einer Schrift — bestimmt ist, so darf sich die schöne Schriftkunst keine solche Bildung der Schrift erlauben, welche jene Gestalt zu sehr veränderte und dadurch die Schrift selbst unleserlich machte, gesetzt auch, daß bey einer so gewaltsamen Schriftbildung die Schrift an und für sich betrachtet eine schönere Form erhielte *). Die Kalligraphie ist also nur relativ schöne

machen, ein wirkliches Gemählde zu seyn, sondern sie soll sich bloß einer gefälligen Zeichnung nähern, muß also farblos oder schwarz auf weiß seyn. Auch greift alle farbige Schrift oder schwarze Schrift auf farbigem Grunde bey längerem Lesen die Augen an. Das Gelesen-werden aber ist Hauptzweck der Schrift.

*) Die seltsamen Bildungen und Verzierungen der Buchstaben, welche sich manche Kalligraphen sowohl in Hand- als Druckschriften erlauben, besonders bey größeren Buchstaben, wie man sie im Anfange und auf den Titeln der Schriften braucht, sind nicht nur oft an sich schon geschmacklose Verschnörkelungen, sondern auch darum verwerflich, weil sie dem ursprünglichen Zwecke der Schrift überhaupt entgegen sind. Ist aber eine gewisse Schrift ohne gewaltsame Veränderungen keiner höheren Verschönerung fähig, wie dieß der Fall bey der alten Mönchsschrift zu seyn scheint, deren wir uns noch immer größten Theils bedienen, so sollte sie lieber mit einer anderen vertauscht werden. Dieß ist bey der sogenannten deutschen Schrift um so leichter, da sie eine bloße Abart der weit schönern lateinischen, mithin ihre Vertauschung mit die-

Kunst, verdient aber dessen ungeachtet nicht minder als andere relativ schöne Künste in den kalleotechnischen Zyclus aufgenommen zu werden, da sie durch allgemeine Verbreitung eines guten Geschmackes in Handschriften sowohl als Druckschriften ungemein viel zur Entwicklung und Ausbildung des ursprünglichen Schönheitssinnes beytragen würde, und in dieser Hinsicht auch von den Erziehern mehr als bisher benutzt werden sollte. Denn da Lesen und Schreiben gewöhnlich zu den ersten Gegenständen des Jugendunterrichtes gerechnet werden, so müßte es zur frühen Geschmacksbildung sehr mitwirken, wenn der Jugend gleich beym ersten Unterrichte schöne Druck- und Handschriften vorgelegt würden. Dieß müßte in Verbindung mit dem Unterrichte im Zeichnen (womit das Schreiben so verwandt ist, daß Manche, vielleicht

---

ser eine bloße Zurückführung derselben auf die ursprüngliche Form ist, deren sich auch andere neuere Völker, selbst solche, deren Sprachen mit unserer genau verwandt sind, bedienen. Daß die lateinische Schrift die Augen mehr angreife, als die deutsche, ist wohl nur ein aus Gewöhnung entstandenes Vorurtheil, was schon durch den unschädlichen Gebrauch dieser Schrift bey andern Völkern widerlegt wird. Wenn aber, wie Einige neuerdings behauptet haben, die Beybehaltung der deutschen Schrift zur Erhaltung der Originalität unserer Sprache und unseres Nationalcharakters nöthig seyn sollte, so wäre freylich jene Beybehaltung gleichsam Gewissenssache, indem man in einem Zeitalter wie das gegenwärtige alle, selbst die kleinsten Hülfsmittel gebrauchen müßte, um den deutschen Sinn nicht ganz ersterben zu lassen.

nicht mit Unrecht, jenes diesem im Unterrichte vorauszuschicken gerathen haben) den Schönheitssinn der Jugend nicht nur wecken, sondern ihm auch fortwährende Nahrung geben, so daß sie auch an anderen Gegenständen das Schöne vom Häßlichen sehr leicht würde unterscheiden lernen.

II. Gattung.

Zusammengesetzte.

Schöne Münzkunst.

§. 87.

Wiefern bey Ausprägung der Münzen Bildwerk mit Schrift auf eine solche Weise vereiniget wird, daß beyde zugleich einen wohlgefälligen Eindruck auf das Gemüth machen, erscheint die plastische Kunst als schöne Münzkunst. Sie verschönert daher sowohl die im menschlichen Verkehr als allgemeine Tauschmittel eingeführten Geldmünzen, als auch die zur Erhaltung des Andenkens an merkwürdige Personen und Begebenheiten und zur Belohnung des Verdienstes bestimmten Schau-, Gedächtniß- und Ehrenmünzen. Wegen des ursprünglichen Zweckes und der davon abhängigen Form solcher Producte aber entbehrt auch hier die schöne Kunst einer vollkommenen Freyheit in der Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen.

Anmerkung.

Daß die schöne Münzkunst zu den plastischen

Künsten (§. 68.) gehöre, ist wohl keinem Zweifel unterworfen. Denn sie gibt uns einen räumlichen Gegenstand unter einer bestimmten Form, die sie ihm anbildet, zur Beschauung. Schwieriger dürfte die Frage scheinen, zu welcher Ordnung (§. 69.) und Gattung (§. 70.) der plastischen Künste sie gehöre. Um diese Frage zu beantworten, müssen wir auf den Ursprung der Kunst und die ursprüngliche Bestimmung der Münzen reflectiren. Bekanntlich tauschte man anfangs (wie noch jetzt bey rohen Völkern, und unter gewissen Umständen selbst bey gebildeten) Waare gegen Waare oder überhaupt Sachen von Werth (wohin auch Dienstleistungen gehören) gegen andere Sachen von Werth. Als man nachher anfing, die Metalle, besonders die edleren, wie man's nennt, als allgemeinere Tauschmittel zu brauchen, wog man das Metall dem Andern zu. Um dieß Geschäft zu erleichtern, bediente man sich auch wohl schon im voraus abgewogner Metallstücke, verschieden an Größe und Gestalt wie an Gewicht, die zur leichtern Erkennung mit gewissen Zeichen versehen wurden. Hieraus entwickelte sich sehr natürlich die Kunst, größere und kleinere Metallstücke auszuprägen, die einen gewissen Werth repräsentirten und statt des umständlichern Wägens nur gezählt werden durften, um jede beliebige Summe für Sachen von Werth geben und nehmen zu können. Diese Kunst hatte also mit der Schönheit und dem ästhetischen Wohlgefallen so wenig zu thun, als die Kunst, sich eine Hütte zu bauen. Da man aber bey fortschreitender Cultur fand, daß eine Münze so gut wie ein Gebäude eine gefällige Form annehmen könne, machte man auch jene zu einem Geschmacksobjecte, und so

verwandelte sich die mechanische Münzkunst in eine schöne. Diese gehört folglich ebenfalls zu den relativ schönen Künsten. Denn die ursprüngliche Bestimmung der Münzen, als allgemeine Tauschmittel im Handel und Wandel umzulaufen, bestimmt auch ihre Form dergestalt, daß die hierauf beschränkte Kunst in der Bildung der Münzen nicht völlige Freyheit hat, sondern sich einem anderweiten Zweck unterwerfen muß *). Daher darf sie

*) Als in Frankreich die ersten Münzen mit dem Napoleonskopfe geschlagen wurden, mußten dieselben ungeachtet ihres hohen kalleotechnischen Werths wieder eingeschmolzen werden, weil sie nicht in den Handel und Wandel paßten. Die Bankiers beklagten sich nähmlich, daß jener Kopf dem Kommerze schade, d. h. das zu hoch hervorspringende Gepräge im Zählen, Aufschichten, Zusammenpacken und Verschicken der Münzen beschwerlich sey, und sie unbrauchbar mache. Es mußten daher andere mit niedrigerem oder flacherem Gepräge, obwohl von geringerer Schönheit, geschlagen werden. Mag also immer wahr seyn, was Winkelmann sagt, daß fast alle Münzen der freyen Staaten in Griechenland Köpfe zeigen, die vollkommner sind von Form, als was wir von Natur kennen (was noch kein Beweis der höchsten Schönheit wäre) — daß Raphael, der sich beklagte, zur Galatee keine würdige Schönheit in der Natur zu finden, die Bildung derselben von den besten Syrakusanischen Münzen, weil die schönsten Statuen, außer dem Laokoon, zu seiner Zeit noch nicht entdeckt waren, hätte nehmen können (was doch eben nicht sehr künstlerisch gewesen wäre) — ja, daß weiter als diese Münzen der menschliche Begriff nicht gehen könne (was indeß wohl zu bezweifeln wäre, wenn unter diesem Begriffe das Ideal der Schönheit ver-

auch in Ansehung der Größe und des Umfangs ihrer Producte nicht über ein gewisses Maß hinausgehen, und kann deßhalb das Ästhetisch-wohlgefällige immer nur im Kleinen darstellen. An diese Beschränkungen ist die Kunst nicht bloß in Ansehung der Geldmünzen, die auch schlechtweg Münzen heißen, sondern selbst in Ansehung der Schau-, Gedächtniß- und Ehrenmünzen, die auch zum Unterschiede von jenen Medaillen genannt werden, gebunden. Denn wenn sie gleich bey diesen, weil sie nicht in Kurs kommen sollen, mehr

---

standen werden soll, das kein einzelnes Kunstwerk, am wenigsten ein so beschränktes wie eine Münze, je vollkommen erreichen kann) — mag aber dieß alles seine Richtigkeit haben, so bleibt eine Kunst, die sich nach äußeren Zwecken schon vermöge ihres Wesens bey ihren Erzeugnissen bequemen muß, doch immer eine relativ schöne. Auch ist es merkwürdig, daß uns kein einziger alter Münzkünstler, außer dem Nevantos, dessen Nahme auf Münzen von Kydonia in Kreta vorkommt, von den Alten selbst nicht vom Polyhistor Plinius, genannt ist. Sollte man nicht hieraus schließen, daß die Alten selbst auf die Producte dieser Kunst weniger ästhetischen Werth legten, als auf andere, z. B. geschnittene Steine, da die Künstler, welche sich in der Steinschneidekunst hervorthaten, von den Alten nicht ungenannt geblieben sind? Oder gaben sich die alten Steinschneider bloß nebenher auch mit dem Stempelschneiden zum Behuf des Münzens ab? Denn im Stempelschneiden allein liegt der Grund von der ästhetischen Form der Münzen. Das Ausprägen derselben ist eine bloß mechanische Operation, bey der es nur darauf ankommt, daß die Form des Stempels rein wiedergegeben werde.

Freyheit als bey jenen hat, so daß sie dieselben größer und höher ausprägen darf, so haben doch die Medaillen unstreitig ihren Ursprung den eigentlichen Münzen zu verdanken, und sind nichts anders als Geldstücke von eigenthümlichem Gepräge. Sie dürfen sich daher auch in ihrer Form von eigentlichen Münzen nicht zu sehr entfernen, wenn sie ihren numismatischen Charakter nicht ganz verlieren sollen *). — Was ferner die Gattung der schönen Künste betrifft, zu welcher die schöne Münzkunst gehört, so zählen wir sie mit Recht zu den zusammen gesetzten. Denn erstlich gibt sie einer körperlichen Masse eine gewisse Form, die Gestalt einer Münze überhaupt, und kann die Oberflächen dieses Körpers auch mit besonderen Gestalten (z. B. mit Köpfen oder ganzen Figuren von Menschen und Thieren, mit symbolischen oder allegorischen Darstellungen, mit Wappen, die zum Theil eben solche Bilder enthalten) schmücken, was jedoch nicht nothwendig ist. Denn es kann Münzen ohne besonderes oder eigentliches Bildwerk (mit bloßer Schrift) geben, die dennoch einen wohlgefälligen Anblick gewähren **). Zweytens beschreibt sie die Münze

*) Eine viereckige Metallplatte von der Größe eines Quadratfußes mit halberhobener Arbeit (mezzo rilievo) würde kein Werk der schönen Münzkunst, sondern der Bildnerkunst selbst seyn. Manche neuere Münzkünstler versehen es eben darin, daß sie ihre Producte mit Bildwerk überladen und dieß zu weit über die Grundfläche hervortreten lassen, mithin die nothwendigen Gränzen ihrer Kunst verkennen.

**) Auch dieser Umstand beweist, daß diese Kunst nur relativ schön sey. Wäre sie ein Theil der eigentlichen Plastik (§. 82.), mithin absolut schöne Kunst, so müßte das eigentlich Plastische an einer Münze nicht

mit gewissen willkührlichen Zeichen (Wort- oder Zahlzeichen, Buchstaben oder Ziffern), die sich theils auf den Gehalt und die Bestimmung der Münze theils auf das besondere Bildwerk derselben (wenn dergleichen vorhanden ist) beziehen *). In dieser Hinsicht hat die

---

ein bloß zufälliger Schmuck derselben seyn. Durch diesen Schmuck nähert sich die Kunst nur der Bildnerkunst, obgleich in ziemlicher Entfernung, weil sie beym Bilden keine freye Hand hat. Das Bildwerk auf einer Münze kann daher nicht einmahl mit der Sculpturarbeit an einem Gebäude (einer erhobenen Arbeit an demselben) in Parallele gestellt werden. Denn hier behauptet die Bildnerkunst noch ihre Selbstständigkeit und Freyheit, indem sie bloß die Wand des Gebäudes zu ihren Darstellungen benutzt (§. 85. Anm.); daher sie sich auch weiter ausbreiten und ihre Figuren nach eigenem Bedürfniß mehr oder weniger über den Grund erheben kann. Dort aber dient sie in der That, und muß sich daher sowohl auf einen sehr kleinen Raum beschränken, als auch innerhalb dieses Raumes ihre Figuren möglichst flach und niedrig halten, damit diese dem Zwecke der Münze keinen Abbruch thun.

*) Schrift ist der Münze weit nothwendiger, als eigentliches Bildwerk. Sie muß wenigstens mit einem Buchstaben oder einer Zahl oder irgend einem anderen conventionalen Zeichen andeuten, was die Münze werth oder zu welchem Behuf sie geprägt sey. Münzen ohne alle Zeichen der Art würden einen wesentlichen Mangel haben und als unvollständige Producte anzusehen seyn, gleich jenen Münzen der ältesten Zeit, die nur auf Einer Seite geprägt sind — eine Folge des noch unvollkommenen Mechanismes. Es ist Pflicht der Kunst, den ohnehin so kleinen Raum, den ihr die Münze darbiethet, möglichst

Kunst einen graphischen Charakter, welchen sie auch dadurch behauptet, daß sie das vorhandene Bildwerk möglichst verflacht und es beynahe wie eine Art von Zeichnung oder wie ein farbloses Miniaturgemählde wahrnehmen läßt. Da nun, wenn eine Münze vollkommen seyn soll, sowohl die Münze im Ganzen (als ein kleiner Körper betrachtet) als auch die darauf befindlichen Figuren und Schriftzüge eine durchaus wohlgefällige Form haben müssen — eine Forderung, der die alten Münzen nicht immer entsprechen, weil die alten Künstler oft nur auf das Bildwerk als das vorzüglichste Geschmacksobject den gehörigen Fleiß verwandten — und da die auf der Münze befindliche Schrift theils gleich dem übrigen Bildwerke über die Grundfläche etwas heraustritt, theils als In- oder Aufschrift (επιγραμμα, επιγραφη) betrachtet werden kann, oft auch wirklich eine vollständige im Lapidarstyl abgefaßte Inschrift enthält: so könnte man die schöne Münzkunst auch eine plastische Kalligraphik oder Epigraphik nennen. Dieß würde uns zugleich zu dem erweiterten Begriffe einer Kunst führen, welche überhaupt Bildwerk und Schrift an was immer für einem gegebenen Gegenstande mit einander zu einem gemeinschaftlichen Geschmacksobjecte vereiniget, z. B. an Triumphbögen, Obelisken, Vasen, Sarkophagen, Grabsteinen, Schilden u. d. gl., wobey der Künstler vornähmlich darauf Rücksicht zu nehmen hätte, ob Bildwerk oder Schrift die Hauptsache und zu welchem Zwecke sein Product bestimmt wäre. Indessen ist die

---

zu benutzen, mithin auch die Rückseite (revers) ordentlich auszuprägen.

Vereinigung von Bildwerk und Schrift nirgend so häufig und so nöthig, man könnte sagen, so innig, als bey Münzen, wo sie sich meistens gegenseitig auf einander beziehen, zusammen eine Art von kleinem Tableau bilden und beym Prägen mit Einem Schlage aus dem Metall hervorspringen. Darum haben wir hier die schöne Münzkunst als die merkwürdigste Art der plastischen Epigraphik — sowohl wegen der erstaunlichen Menge als wegen des ästhetischen und historisch-antiquarischen Werthes ihrer Producte — vorzugsweise in Erwägung gezogen. Was aber die Epigraphik als Kunst, schöne Inschriften zu fertigen, und die Numismatik als Kunst, die vorhandenen Münzen zu verstehen, zu beurtheilen und in Sammlungen zu ordnen, anlangt, so gehört jene zur tonischen Kunst, wiefern sie articulirte Töne (in poetischer oder prosaischer Form) zur Darstellung braucht, diese zur Kunst des gelehrten Antiquars, die außer dem Kreise der schönen Künste liegend mit ihm nur in Berührung ist *).

*) Wir nehmen hier das Wort Antiquar im edleren und weiteren Sinne, und verstehen darunter den Mann, der mit Kenntniß und Geschmack die Producte der Vorzeit (sie sey ältere oder neuere) studirt, also nicht den bloßen Sammler und Raritätenkrämer nach diesem oder jenem beschränkten Gesichtspuncte, vielweniger den Trödler mit alten (wissenschaftlichen oder Kunst-) Werken. Das Wort Numismatik aber kann theils von der Kunst (νομισματικη τεχνη) theils von der Wissenschaft (νομισματικη επιστημη) verstanden werden. In jener Hinsicht bedeutet es entweder die Kunst, Münzen zu prägen (die

§. 88.

Wie die verschiedenen Zweige der plastischen Kunst in der Mehrzahl plastische oder bildende Künste genannt werden (§. 68.), so heißen eben dieselben, sofern sie sich der Zeichnung beym ersten Entwurf ihrer Producte bedienen, und diese auf solche Art gewisser Maßen mahlerisch darstellen (§. 83.), auch graphische oder zeichnende Künste (arti del disegno, arts du dessein d. h. qui ont rapport an dessein — wie Monier in seiner Geschichte der zeichnenden Künste ihren Begriff bestimmt). Und da sie sich ursprünglich und zunächst auf die Form des Raumes beziehen (§. 68. Anm), so sind sie vorzüglich geschickt, das Bleibende an den Gegenständen darzustellen, und müssen daher, wenn sie auch das Veränderliche darstellen wollen, dasselbe in einem gewissen Momente fixiren (§. 83. Anm.).

---

eigentliche Münzkunst) oder die oben bezeichnete Kunst, deren glückliche Ausübung sowohl theoretische Bekanntschaft mit der ersten Kunst nach ihrem mechanischen und ästhetischen Charakter, vornehmlich dem letzten, als auch eine Menge historischer (im weitesten Sinne des Worts) und philologischer Kenntnisse voraussetzt. Die wissenschaftliche Kenntniß der vorhandenen Münzen selbst wäre die eigentliche Münzwissenschaft (scientia numismatica).

Der beſonderen Kalleotechnik

drittes Hauptſtück.

Mimiſche Kalleotechnik.

§. 89.

Das Reich der mimiſchen Kunſt überhaupt umfaßt alle die ſchönen Künſte, welche ſich bedeutſamer Bewegungen als eines Darſtellungsmittels bedienen (§. 68.). Dieſe Bewegungen ſind entweder ſolche Veränderungen des menſchlichen Körpers, welche ein natürlicher und unwillkührlicher Ausdruck des Innern ſind, oder ſie ſind ſelbſt ein Act der Willkühr, wodurch der Körper ſeinen Ort im Raume verändert. In beyderley Hinſicht kann die Kunſt von ihnen Gebrauch machen, und ſich dadurch ſowohl als durch Vereinigung mit den toniſchen Künſten in verſchiedene mimiſche Künſte zerlegen.

Anmerkung.

Die mimischen Künste haben die Eigenthümlichkeit, daß in ihnen der lebende menschliche Körper selbst als Darstellungsmittel erscheint, und zwar durch Bewegungen, die auf das Innere oder Geistige des Menschen hindeuten, indem Äußeres und Inneres am Menschen so innig zusammen hangt, daß sich das Eine im Anderen gleichsam abspiegelt, Eines das Andere erregt und verkündet. So haben Freude, Traurigkeit, Verwunderung, Liebe, Haß, Zorn, Furcht Schrecken u. s. w. ihre entsprechenden Veränderungen am Körper, welche auf eine natürliche und unwillkührliche Weise jene Gemüthszustände bezeichnen. Aber auch die Willkühr hat Einfluß auf unsere körperlichen Bewegungen, wiefern wir theils jene Veränderungen durch die Herrschaft des Gemüthes vermindern oder verstärken, theils unseren gesammten Körper nicht nur in Ansehung seiner Stellung oder Lage verändern, sondern auch von einem Orte zum anderen nach verschiedenen Richtungen bewegen können. Wenn nun dergleichen Bewegungen durch die Form der Composition ein schönes Ganze bilden, so entsteht ein mimisches Kunstproduct, das nach der Verschiedenheit jener Bewegungen und ihrer Verbindung auch selbst von verschiedener Art seyn kann. Ein solches Kunstwerk ist freylich das flüchtigste von allen, weil es sich nicht einmahl so wie ein tonisches durch schriftliche Zeichen fixiren läßt *); aber es ist auch das le-

*) Denn sagt Schiller trefflich im Prolog zu Wallenstein's Lager,

bendigste von allen, weil in ihm der Künstler selbst sich zum lebenden Kunstwerke gestaltet. Auch kann es seinen Eindruck noch durch die innigste Verschmelzung mit der tonischen Kunst verstärken, weil die mimische Kunst wie jene in einer ursprünglichen Beziehung auf die Zeitform steht (§. 68. Anm.).

I. Ordnung.

Absolut schöne mimische Künste.

I. Gattung.

Einfache.

I. Art.

Geberdenkunst.

§. 90.

Wiefern die mimische Kunst (überhaupt oder im weiteren Sinne) sich derjenigen Ver-

---

Denn schnell und spurlos geht des Mimen Kunst,
Die wunderbare, an dem Sinn vorüber,
Wenn das Gebild des Meißels, der Gesang
Des Dichters nach Jahrtausenden noch leben.
Hier stirbt der Zauber mit dem Künstler ab,
Und, wie der Klang verhallet in dem Ohr,
Verrauscht des Augenblicks geschwinde Schöpfung,
Und ihren Ruhm bewahrt kein dauernd Werk.

Man hat zwar auch diese Art von Kunstwerken durch das Wort zu fixiren gesucht; aber so lehrreich auch dergleichen Beschreibungen (z. B. Böttiger's von vierzehn Iffland'schen Darstellungen) in anderer Hinsicht seyn mögen, so können sie doch noch weniger, als die Beschreibungen von Gemählden, das mimische Kunstwerk selbst zur inneren Anschauung bringen, weil sein ganzes Wesen ein beständiges Entstehen und Vergehen ist. Selbst die Linien, womit man einen Tanz zu bezeichnen pflegt, geben

änderungen am menschlichen Körper, welche ein natürlicher und unwillkührlicher Ausdruck des Innern sind, zur Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen bedient, heißt sie schlechtweg Mimik (mimische Kunst im engeren Sinne) oder Geberdenkunst. Das Wesen dieser Kunst besteht also in einem ausdruckvollen und durch sich selbst gefallenden Geberdenspiele, wodurch die Einbildungskraft des Zuschauers in ein mit dem Verstande harmonirendes freyes Spiel versetzt, mithin das Gemüth belustigt wird. Die Pathognomik als ein besonderer Theil der Physiognomik gibt daher der Mimik ihre natürliche Grundlage; die Cheironomie aber ist nur ein besonderer Zweig dieser Kunst.

Anmerkung.

Alle Veränderungen am menschlichen Körper, die das Innere äußerlich darstellen, ohne daß dabey der Körper selbst seinen Ort zu verändern oder sich im Raume hin und her zu bewegen braucht, heißen Geberden, z. B. das Lächeln des Mundes, das weite öffnen und starre vor sich Hinblicken der Augen, das Ausbreiten, Erheben oder Zusammenschlagen der Hände, das Senken oder Aufwärtstragen des Kopfes, das Vorwärts- oder Rückwärtsbeugen des Körpers u. s. w.,

---

kein lebendiges Bild von ihm und sollten durch ihre Verwirrung eher vermuthen lassen, daß dergleichen Bewegungen mißfällig seyn müßten.

und dieſe Geberden heißen inſonderheit Mienen, ſofern ſie im menſchlichen Antlitz als dem bedeutungsvollſten Theile des menſchlichen Körpers erſcheinen *). Denn dieſer Theil, an und zunächſt welchem die vorzüglichſten Sinnenorgane ſich befinden, wohin ſich alſo die wichtigſten Nerven verbreiten und mit welchem die Seele gleichſam in nächſter Berührung ſteht, iſt der treueſte Spiegel des Innern: in ihm ſelbſt aber iſt wieder das Auge — dieſes himmliſche Organ, in welchem ſich das Weltall ſelbſt abzubilden ſcheint, und wohin das innere Licht ſeine feurigſten Strahlen ſendet — der bedeutungsvollſte Theil **). Wenn dem-

*) Alle Mienen ſind Geberden, aber nicht alle Geberden Mienen. Geberde iſt der generiſche, Miene der ſpeciale Ausdruck. Lächeln iſt Miene, mithin auch Geberde; Händeausſtrecken iſt Geberde, aber nicht Miene. Eben ſo ſind Geberdenſpiel und Mienenſpiel verſchieden.

**) „In ore sunt omnia. In eo autem ispo dominatus est omnis oculorum: quo melius nostri illi senes, qui personatum ne Roscium quidem magnopere laudabant. Animi est enim omnis actio, et imago animi vultus est, indices oculi. Nam haec est una pars corporis, quae, quot animi motus sunt, tot significationes et commutationes possit efficere.“ (Cic. de orat. 3, 59.) Dieſe Stelle iſt merkwürdig, weil ſie beweiſt, daß ſchon die Alten (wenigſtens die Römer) einigen Anſtoß an dem maskirten Antlitz eines Schauſpielers nahmen. Einem maskirten Schauſpieler nähmlich iſt wohl Geberdenſpiel, aber kein Mienenſpiel möglich. Denn der Sitz dieſes Spiels iſt dem Zuſchauer verſchloſſen. Dieſer entbehrt alſo einen weſentlichen Theil des Geberdenſpiels. Dadurch, daß

nach das Innere des Menschen — seine Gefühle, Empfindungen, Gedanken, Neigungen, Entschlüsse u. s. w. — durch solche körperliche Veränderungen auf eine ausdruck- und geschmackvolle Weise dargestellt wird, so daß daraus ein harmonisches Ganze schöner Bewegungen hervorgeht, so ist dieß gleichsam eine poetische Schilderung des Inneren, die aber nicht durch Worte, sondern durch Geberden geschieht, und wobey die Kunst keinen anderen Zweck hat, als das Wohlgefallen an der Form der Composition jener äußeren Bewegungen und des ihnen correspondirenden Spiels der inneren Bewegungen. Wiefern nun die Physiognomik überhaupt das Innere des Menschen nach

---

die Maske selbst eine ausdruckvolle Miene haben kann, oder daß die alten Schauspieler in verschiedenen Scenen verschiedene, den jedesmahligen Umständen angemessene, oder wohl gar solche Masken anlegten, die von beyden Seiten verschiedene Mienen hatten, und daher dem Zuschauer beliebig zugewendet werden konnten, wie einige Schriftsteller behauptet haben, ist ein Ersatz für das in seiner unendlichen Mannigfaltigkeit so ausdruckvolle Mienenspiel gar nicht möglich. Der Gebrauch der Masken im Schauspiele ist daher bey der veränderten Einrichtung unserer Theater, wo alle oder doch die meisten Zuschauer den Wechsel des Mienenspiels am Schauspieler beobachten können, auf keine Weise wieder einzuführen. Selbst das, was Schlegel zur Vertheidigung des Gebrauchs der Masken bey den Alten sagt, bestätiget dieß. S. Dessen Vorles. üb. dramat. Kunst u. Literat. Th. 1. S. 91. ff. wo er zugleich die Meinung vom Maskenwechsel und Mienenwechsel der Masken bestreitet.

dem Äußeren beurtheilen lehrt, und die Pathognomik insonderheit die vorübergehenden oder veränderlichen Erscheinungen am menschlichen Körper hinsichtlich ihrer Bedeutsamkeit erwägt *), in so fern muß die Theorie der Mimik auf die dort aufgestellten Grundsätze weiter fortbauen, und sie mit den Regeln des Ästhetisch-wohlgefälligen verknüpfen, indem es auch mißfällige, obwohl an sich ausdrucksvolle, Bewegungen geben kann. Und da beym Geberdenspiele die Hände als die beweglichsten Glieder des menschlichen Körpers, selbst wenn der ganze Körper in Ruhe ist, eine vorzügliche Rolle spielen, so nannten die Alten diesen Theil der Mimik (und tropisch auch wohl das Ganze) Cheironomie oder Cheirosophie, in welcher nach Athenaeus (l. 1. c. 20.) ein gewisser Telesis oder Teleste sich vorzüglich auszeichnete **).

*) S. des Verf's. Versuch einer systemat. Encyclop. der Wissenschaften. Th. 2. S. §. 164.

**) In Luzian's Gespräche περι ορχησεως heißen auch die pantomimischen Tänzer Cheirosophen, doch vornähmlich in Rücksicht auf ihr geschicktes Händespiel. Daher sagte einst der kynische Philosoph Demetrius zu einem solchen Tänzer, der die Liebesgeschichte der Venus und des Mars darstellte: «Ich sehe nicht bloß, was du vorstellst, sondern ich höre es auch; denn du scheinst mit den Händen zu sprechen." — Hierauf beziehen sich auch die argutiae digitorum beym Cicero orat c. 18.), obwohl hier besonders auf den Redner Rücksicht genommen wird, wie fern er an der mimischen Action theilnimmt (§. 79. Anm.). Aber die bey uns sogenannte Fingersprache gehört nicht hierher. Denn diese bedient sich der Finger zur Composition willkührlicher

Man muß übrigens das Künstlerische, mit absichtlicher Nachahmung ausgeführte (also im eigentlichen Sinne mimische) Geberdenspiel von dem bloß natürlichen und unwillkührlichen Ausdrucke des Inneren durch das Äußere wohl unterscheiden, indem der mimische Künstler sich bey der Darstellung nicht dem Gefühle so hingeben darf, daß er in den Zustand des Gemüthes, den er darstellet, mit Verlust seiner Besonnenheit übergehe. Wie leicht aber dieser Übergang sey, sieht man unter andern auch aus der Erzählung des Gellius (l. 7. c. 5.) vom Schauspieler Polus, der jedoch hauptsächlich dadurch einen Fehlgriff machte, daß er, um die Traurigkeit der Electra in der Tragödie dieses Nahmens von Sophokles recht täuschend darzustellen, statt der angeblichen Urne des Oreste, die er als Electra tragen sollte, die wirkliche Urne seines eigenen Sohnes vom Grabe hohlte und, indem er sie auf der

---

Wortzeichen, ist also nicht Geberdensprache, sondern eine Art von Schriftsprache. Wohl aber gehört die Augensprache zur Mimik, indem die Augen ohne alle Convention das Innere verkünden. — Sehr treffend bezeichnen übrigens den Unterschied der beyden Arten von Sprache, deren sich der Mensch bedienen kann, folgende Worte: «Man wird aus den Reden eines Menschen zwar abnehmen können, für was er will gehalten seyn, aber das, was er wirklich ist, muß man aus dem mimischen Vortrage seiner Worte und aus seinen Geberden, also aus Bewegungen, die er nicht will, zu errathen suchen.» — Schiller über Anmuth und Würde, S. 150. im 3. Th. der Thalia, Jahrg. 1795.

Bühne in den Armen hielt, ſo heftig erſchüttert wurde, daß er alles erfüllte „non simulacris neque imitamentis, sed luctu atque lamentis veris et spirantibus; itaque quum agi fabula videretur, dolor accitus est." — Ein ſolcher Schmerz iſt unäſthetiſch. Die alten Mimiker ſcheinen aber eben ſo wohl wie die neuern oft durch Übertreibung des Mimiſchen gefehlt zu haben, wie man auch aus Ariſtoteles Poetik (c. 27. §. 2. 3. ed. Bip.) ſieht, wo ein gewiſſer Kallippides erwähnt wird, der deßhalb vom Myniskus ein Affe genannt und durch die große Beweglichkeit ſeines Körpers bey unverändertem Orte desſelben den Alten zum Sprichworte wurde *).

2. Art.

Tanzkunſt.

§. 91.

Wiefern die mimiſche Kunſt ſich der willkührlichen Bewegung des ganzen Körpers zur Darſtellung des Aeſthetiſch-wohlgefälligen be-

*) Daher nannten die Römer den Tiberius, der oft große Reiſeanſtalten machte, ohne von der Stelle zu kommen, ſpottweiſe Kallippides, «quem cursitare ac ne cubiti quidem mensuram progredi proverbio graeco notatum est." (Suet. Tib. 38. Vergl. Cic. ad Att. 13. 12. wo manche Kritiker mit Unrecht Philippides oder Phidippides für Kallippides haben leſen wollen. Es könnte aber auch wohl ſeyn, daß jener Schauſpieler und dieſer zum Sprichworte gewordene Kallippides zwey Perſonen geweſen wären).

dient, heißt sie Tanzkunst, Choreutik oder Orchestik. Das Wesen dieser Kunst besteht also in einer solchen Form der Bewegung des Körpers, welche durch mannigfaltige, nach den Gesetzen der Symmetrie und des Rhythmus abwechselnde Linien und Stellungen ein ästhetisches Wohlgefallen bewirkt. Daher fordert auch der Tanz die Begleitung der Musik, ohne daß jedoch die Tanzkunst selbst mit der Tonkunst zur gemeinschaftlichen Production eines Kunstwerks in Verbindung trete.

Anmerkung.

Beym Tanze muß sich der ganze Körper von einem Orte zum andern bewegen, da hingegen beym bloßen Geberdenspiele derselbe auch fixirt seyn kann. Jene Bewegung aber ist ein Product der Willkühr, ob sie gleich eine natürliche Grundlage hat. Daher muß der Körper auch erst gehen, und zwar fest und sicher gehen, lernen, eh' er tanzen kann; aber geberden thut er sich von Natur, indem schon das Kind in der Wiege lächelt, weint und mit seinen Händchen gesticulirt, um seine inneren Regungen auszudrücken. Das Mittel jener Bewegung sind die Füße als dasjenige Doppelorgan, wodurch unser Körper Locomotivität erhält, oder eine im Ganzen bewegliche Maschiene ist. Daher sind auch die Füße das eigentliche Tanzorgan. Indessen muß freylich, wenn die Bewegung des Tänzers durchaus gefallen soll, auch die Haltung des Körpers überhaupt, und besonders der Arme als Hülfsorgane der Bewegung, so modificirt werden, daß

sie auf eine wohlgefällige Art in die Augen falle *). Der Tanz an und für sich ist aber auch ein natürlicher Ausdruck des geselligen Frohseyns und hat diesem unstreitig seine Entstehung zu danken. Denn das durch frohe Gemüthsstimmung mehr oder minder aufgeregte Lebensgefühl spricht sich auch durch stärkere Bewegungen des ganzen Körpers (hüpfen, springen u. d. gl.) aus **). Allein die Tanzkunst nimmt hierauf

*) Die Arme sind theils Geberdungs- theils Bewegungswerkzeuge. Als jene braucht sie die Mimik in der Cheironomie (§. 90. Anm.), als diese die Orchestik. Für die Bewegung des ganzen Körpers sind aber die Arme nur Hülfsorgane, wie man besonders beym Laufen oder schnellen Gehen sehen kann (nach einer schon alten Bemerkung des Aristoteles de incessu animalium, ὅτι οἱ θεοντες ταττον θεουσι παρασειοντες τας χειρας). Die Haltung der Arme und Hände (le maintien) schließt also auch deren Bewegung in sich und ist ein wichtiges Moment beym Tanze; ja es hängt davon selbst die schöne Haltung des ganzen Körpers ab, ohne welche auch keine schöne Bewegung desselben möglich ist. Daher verstehen die Franzosen unter Maintien auch die Körperhaltung überhaupt.

**) Bendavid in seinen Beyträgen zur Kritik des Geschmacks (S. 229. ff.) behauptet, die Tanzkunst verdanke ihren Ursprung der Geschlechtsliebe, deren mannigfaltiges Streben ursprünglich durch den Tanz dargestellt worden sey; zum Tanze gehöre daher wenigstens ein Mann und ein Weib, und der erste Tanz sey wahrscheinlich ein Pas de deux zweyer Liebenden gewesen. Allein diese Erklärung ist wohl zu künstlich. Fröhliche Menschen, selbst Kinder, die noch nichts von jener Liebe ahnen, hüpfen und springen, wenn sie lustig sind; und was ist dieß Hü-

keine besondere Rücksicht, sondern ihr Zweck, als schöne Kunst, ist Darstellung des Ästherisch-wohlgefälligen durch beliebige Bewegung des ganzen Körpers, damit der Tanz selbst etwas Schönes oder ein Object

---

pfen und Springen anders, als der Tanz in seinem rohen Ursprunge? — Andere wollten den Tanz dagegen aus der Religion ableiten, weil die Tänze bey den Griechen, wie ihre Schauspiele, zu den religiösen Feyerlichkeiten gehörten. Allein diese Feyerlichkeiten forderten eben zur Freude auf, besonders an den Bacchusfesten, aus welchen die griechischen Schauspiele zunächst hervor gingen. Mithin bestätigt dieß vielmehr unsere Erklärung. Dadurch wird aber die Liebe so wenig als die Religion ausgeschlossen. Denn beyde haben als Erweckerinnen einer frohen begeisternden Gemüthsstimmung unstreitig ihren Antheil an der Entstehung und weiteren Entwickelung dieses Kunstzweiges. Aus dieser Erklärung vom Ursprunge des Tanzes läßt sich dann auch begreifen, warum der Tanz für die Geselligkeit ein so wichtiges Unterhaltungsmittel und für die Liebe ein so gefährliches Reitzmittel ist. Denn was dem Frohsinn und der Liebe seine Entstehung und Ausbildung verdankt, muß beydes auch wieder erwecken und nähren. Man vergesse aber nicht, daß hier die Tanzkunst bloß als einfache Kunst betrachtet wird. Von der mimischen Tanzkunst oder der Pantomimik, die wir im folgenden §. erwägen werden, kann der Tanz auch zur Darstellung ganzer Handlungen oder Begebenheiten gebraucht werden. Diese Begebenheiten können dann sowohl einen freudigen als einen traurigen Charakter haben. Mithin kann es in dieser Hinsicht auch Trauertänze geben. Diese sind aber eine bloße Folge von der weiteren Ausbreitung und den höheren Fortschritten der Kunst.

der Geschmackslust auch für den bloßen Zuschauer werde. Zu dem Ende müssen nicht nur alle einzelnen Bewegungen des Körpers so beschaffen seyn, daß sie mit Wohlgefallen von dem Auge wahrgenommen werden können, sondern sie müssen auch zusammen genommen ein schönes, in allen seinen Theilen harmonisches Ganze bilden. Die Linien, in welchen sich der Körper bewegt, die verschiedenen Stellungen (Positionen), welche er dabey durchläuft, so wie, wenn mehrere Personen zusammen tanzen, die verschiedenen Gruppen, welche sie durch ihre sich in einander schlingenden Bewegungen bilden, müssen nicht nur mannigfaltig, sondern auch nach einer gewissen Symmetrie abgemessen seyn, damit Einheit in diese Mannigfaltigkeit komme und nicht ein bloßes Gewirre von Bewegungen (wie man es häufig genug in unseren Gesellschaftstänzen nicht ohne Widerwillen bemerkt) entstehe. Daher ist die Choregraphie oder Choreographie, welche die zu einem Tanze gehörigen Bewegungen im voraus durch Zeichnung auf dem Papiere bestimmt und deßhalb auch Tanzzeichnungskunst genannt wird, für die präcise Ausführung ein Tanzes nicht unwichtig, steht jedoch mit der Zeichenkunst (§. 83.) in keiner Verbindung, da sie keine Körperformen bildet und auf Schönheit der Zeichnung bey der Vorzeichnung der Bewegung keine Rücksicht zu nehmen braucht *). Aber auch rhythmisch muß die Bewegung

*) Manche verstehen unter Choregraphie die Theorie der Tanzkunst selbst, z. B. Kattfuß in seiner Choregraphie oder Anweisung zu den

abgemessen seyn; denn der Tanz soll kein prosaischer, sondern ein poetischer Gang seyn. So wie daher die Succession der Töne im Gedichte einen dem musikalischen Tacte analogen Fortschritt fordert, so auch die Succession der Bewegungen im Tanze. Zu diesem Behufe verlangt die Tanzkunst bey der Ausübung den Beytritt der Musik, welche zugleich das Gemüth in jene lebhafte, gleichsam poetische, Stimmung versetzt, wodurch es zum Tanze aufgefordert wird *). Da aber

verschiedenen Arten der gesellschaftlichen Tänze. Andere verstehen darunter richtiger die Tanzzeichnungskunst, z. B. Feuillet in seiner Choregraphie ou l'art d'écrire la douse par caractères, figures et signes démonstratifs. Statt Choregraphie sollte man eigentlich stets Choreographie sagen, da das Wort von χορεια, im lateinischen chorea der Tanz, herkommt.

*) Die Musik drückt frohe Gefühle und Empfindungen nicht nur aus, sondern weckt sie auch. Daher hat die Tanzmusik einen eigenthümlichen, hierauf sich beziehenden Charakter. Ein Tanz ohne Musik scheint etwas Närrisches zu haben. Denn wenn wir eine Menge Menschen tanzen sehen und zugleich die Ohren gegen das Eindringen der Musik verschließen, so kommt es uns bey längerem Zuschauen vor, als wenn die Leute alle toll geworden wären. Die Musik ist also gleichsam das belebende Princip des Tanzes. Bendavid aber (a. a. O.) macht daraus ein beschränkendes, indem er meint, sie compescire die Leidenschaft der Liebe, aus welcher der Tanz hervorgegangen, damit die Bewegungen des leidenschaftlichen Künstlers durch Regelmäßigkeit und Ordnung in Schranken gehalten würden. Er beruft sich zugleich auf die militarische Musik, welche auch die Absicht

hierbey jede Kunst für sich beschäftigt ist, der Tanz also nicht zugleich als ein Product der Tonkunst betrachtet werden kann, so ist die Tanzkunst, wie wir sie hier betrachtet haben, bloß eine einfache Kunst *). Übrigens schließt die Tanzkunst als schöne Kunst alle Seiltänzerey und Luftspringerey aus. Denn hierbey ist es bloß darauf abgesehen, körperliche Kraft und Gewandtheit bewundern zu lassen, und die Schönheit der Bewegung wird entweder ganz vernachlässiget

---

habe die Hitze der Krieger (welche die Spartaner Tänzer nannten) durch den Rhythmus zu dämpfen. Allein auch beym Militär soll die Musik als belebendes (Muth und Kampflust einhauchendes) Princip wirken und so wirkt auch auf jedes wohlorganisirte Gemüth ein kräftiger Marsch. Die Regelmäßigkeit der Bewegung liegt schon im Wesen der Tanzkunst, und die Musik unterstützt sie bloß, ohne dem Gemüth irgend eine Fessel anzulegen.

*) Anders ist's, wenn Poesie und Musik, oder die Gesangkunst, sich mit dem Tanze vereinen, und dieser mimisch darstellt, was jene durch Töne bezeichnen, Von dieser Tanzkunst aber ist erst im folgenden §. die Rede. Wir bemerken hier nur noch, daß die griechischen Wörter ορχησις und χορευσις, wovon die Tanzkunst die Nahmen Orchestik und Choreutik bekommen hat, eigentlich den mimischen oder theatralischen Tanz bedeuten, wie man auch aus Luzian's Dialog περι ορχησεως sieht. Die Alten betrachteten überhaupt den Tanz fast immer, selbst bey ihren Gastmahlen, als ein Schauspiel, das zum Vergnügen der Gesellschaftsglieder als Zuschauer von den tanzenden Personen als Künstlern aufgeführt wurde,

oder nur nebenher berücksichtiget. Auch erscheint die Kunst dann als halsbrechend (was die schöne Kunst nie seyn darf), und das Vergnügen, welches wir beym Zuschauen empfinden, kommt eigentlich daher, daß ein Mensch, der jeden Augenblick den Hals zu brechen in Gefahr ist, ihn doch nicht wirklich bricht.

II. Gattung.

Zusammengesetzte.

Schauspielkunst.

§. 92.

Geberdenspiel und Bewegung des ganzen Körpers können sich auch zur Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen mit einander verbinden, woraus die Schauspielkunst oder Theatrik entstehet. Das Wesen dieser Kunst besteht nähmlich in einer schönen oder durch sich selbst gefallenden Darstellung menschlicher Charaktere durch lebendige Handlung, in welcher Rücksicht sie auch Dramatik oder dramatische Kunst genannt wird.

---

statt daß bey unseren gesellschaftlichen Tänzen der Tanz ein bloßes Unterhaltungsmittel für die tanzenden Gesellschaftsglieder ist und die übrigen, welche Zuschauer abgeben, großen Theils lange Weile fühlen, wenn sie nicht diesen bösen Dämon der großen Gesellschaftszirkel durch andere Mittel zu vertreiben wissen.

Diese Darstellung kann aber geschehen 1) durch bloßes Geberdenspiel und örtliche Bewegung, woraus die Pantomimik und mimische Orchestik oder theatralische Tanzkunst hervorgeht: 2) mit Beyhülfe der Sprache und des Gesanges, woraus die sprechende oder declamirende und singende oder musikalische Schauspielkunst entspringt, durch welche sich die mimische Kunst mit der tonischen zur gemeinschaftlichen Production eines Kunstwerkes vereiniget. Das Schauspiel selbst kann übrigens tragisch oder komisch oder auch bloß ernsthaft, muß aber in jedem Falle drastisch (handelnd) seyn, weil es sonst kein Drama, und die Kunst nicht dramatisch wäre.

Anmerkung 1.

Bey dem großen Umfange der Schauspielkunst und den mannigfaltigen Gestalten, welche das Schauspiel durch Vereinigung verschiedener Kunstzweige annehmen kann, ist es allerdings schwer, den Begriff dieser Kunst im Ganzen gehörig zu fassen. Daß ihr Hauptcharakter mimisch sey, ist keinem Zweifel unterworfen. Denn in ihr stellt sich der menschliche Körper selbst durch Bewegung als Kunstwerk dar (§. 89. Anm.). Im Schauspiele treten daher Personen auf, welche agiren oder handeln, und eben darum heißt

es ein Drama *). Durch Handlung aber gibt sich menschliche Gesinnung und Gesittung zu erkennen; durch sie charakterisiren sich die Menschen. Darum muß jenes Handeln nicht bloß maschinenmäßig seyn, sondern aus dem Innersten des Menschen selbst hervorquellen: es muß ein lebendiges Handeln seyn **). Wir können demnach mit Recht sa-

*) Nach Aristoteles (poet. 3. §. 4. ed. Bip.) ist δραν, wovon jener Nahme herkommt, ein Dorisches Wort, welches dem Attischen ποιειν oder πραττειν gleichgilt, weßhalb auch die Dorier sich die Erfindung der dramatischen Kunst zuschrieben. Etymologisch betrachtet würde also δραμα und ποιημα, so wie dramatische und poetische Kunst, einerley seyn. Aber der Sprachgebrauch hat sie einmahl geschieden, und daher sagt man auch mit Recht dramatische Poesie, um die Art von Poesie zu bezeichnen, welche Dramen hervor bringt. Selbst die Alten sagten δραματοποιια für δραματουργια. Man muß also nicht Dramaturgie (Verfertigung von Dramen) und Dramaturgik (theoretische Anweisung dazu) verwechseln mit Dramatik oder dramatischer Kunst. Denn diese ist die Schauspielkunst selbst.

**) Im Marionettenspiele findet eigentlich bloß ein mechanisches Handeln menschlicher Figuren statt; es würde daher ein solches Spiel gar nicht als ein ästhetisches Kunstproduct beurtheilt werden können, wenn wir dem mechanischen Handeln nicht ein lebendiges unterlegten, indem aus dem verborgenen Künstler (dem Beweger der Figuren, der auch in ihrem Nahmen spricht) das Leben in die Maschinen gleichsam übergeht. Dessen ungeachtet bleibt das Puppenspiel (es werde mit größeren oder kleineren Figuren aus-

gen, daß das Schauspiel eine künstliche Darstellung menschlicher Charaktere durch lebendige Handlung, und die Schauspielkunst diejenige mimische Kunst sey, welche eine solche Darstellung auf eine ästhetisch-wohlgefällige Weise ausführt. Dadurch wird die Darstellung erst schön, indem sie alsdann durch ihre eigene Form, unabhängig von allen anderweiten Zwecken, die dadurch erreicht werden möchten (z. B. moralischen), ein Lustgefühl im Gemüthe des Zuschauers bewirkt. Wir dürfen also auch annehmen, daß dem Begriffe des Schauspiels weder bloße Charakterschilderung ohne Handlung, noch Handlung ohne Beziehung auf einen bestimmten Charakter

---

geführt) immer ein unvollkommenes Schauspiel, weil ihm das wahre Leben der handelnden Personen gebricht. Es wird daher auch nur im Komischen davon Gebrauch gemacht, indem das närrische Wesen einer Puppe, die dem Menschen nachäfft, schon in sich selbst etwas Komisches hat, mithin ein Puppenspiel sich selbst gewisser Maßen als ein bloßes Possenspiel ankündigt. — Wenn übrigens thierische Figuren auf der Bühne erscheinen, so versteht sich's von selbst, daß sie auf derselben keine eigentliche Rolle spielen, sondern bloß als Werkzeuge oder Gegenstände des Handelns für die spielenden Personen auftreten können. Bloß in dem Falle, wenn die thierische Gestalt als Maske oder Verkleidung eines vernünftigen Wesens erschiene, könnte sie auch als unmittelbare Theilnehmerinn am Spiele oder als mitspielende Person angesehen werden. Erschienen also übermenschliche Wesen in menschlicher oder thierischer Gestalt auf der Bühne, so gälte von ihnen dasselbe.

entspreche. Da aber das lebendige Handeln des Menschen jederzeit in nothwendiger Beziehung auf seinen Charakter steht und dieser sich nur durch jenes vollkommen ausspricht, so ist Handlung allerdings die wesentliche Substanz eines Schauspiels, und dieses muß seinem Wesen nach dra stisch seyn *). Hierdurch unterscheidet sich dann auch das äs thetische Schauspiel (spectaculum aestheticum) oder das Schauspiel als schönes mimisches Kunstwerke (ludus scenicus) hinlänglich von jedem anderen Schaugepränge, welches keinen anderen Zweck hat, als Aug' und Ohr durch den materialen Reitz des Glänzenden und Schallenden zu ergötzen, wobey also auf menschliche Charaktere und Handlungen weiter keine Rücksicht genommen wird. Wiefern nun an einer Handlung mehrere Personen theilnehmen und die Handlung selbst aus verschiedenen kleineren Handlungen oder Acten bestehen kann, insofern entsteht ein Mannigfaltiges der Handlung, das aber genau zusammenhängen und sich auf ein Hauptmoment beziehen muß, damit es an der nothwendigen Einheit im Mannig-

*) Wenn man Arzeneymittel drastisch nennt, so nimmt man das Wort zwar in einem anderen, aber doch verwandten Sinne. Denn man versteht darunter stark oder kräftig wirkende Mittel. Das Schauspiel kann aber auch nur dadurch stark oder kräftig auf das menschliche Gemüth wirken, daß es menschliche Charaktere durch lebendige Handlung darstellt. Folglich müssen auch sogenannte Charakterstücke drastisch seyn, wenn sie echte Schauspiele seyn sollen.

faltigen nicht fehle (§. 65. Anm. 2.) Die Forderung der Einheit in Beziehung auf die Handlung, welche der Fabel eines dramatiſchen Werks zum Grunde liegt oder den Stoff derſelben ausmacht, iſt alſo durch das Weſen der ſchönen Kunſt ſelbſt begründet. Was aber die Forderung der Einheit in Beziehung auf Ort und Zeit betrifft, ſo iſt dieſe keineswegs von gleicher Gültigkeit. Denn die Phantaſie vermag auch Zwiſchenräume und Zwiſchenzeiten zu überfliegen und die Theile einer Handlung, die in getrennten Örtern und Zeiten liegen, mit einander zu einem Ganzen zu verknüpfen. Es würde alſo eine willkührliche Beſchränkung der dramatiſchen Kunſt ſeyn, wenn man ihr außer der eigentlich dramatiſchen Einheit auch noch eine temporale und locale zum Geſetze machen wollte *). Je nachdem nun die Handlung im Ganzen den

*) Die Forderung der drey Einheiten erſcheint um ſo willkührlicher, wenn man erwägt, daß die Kunſt der Phantaſie das Geſchäft, nach Ort und Zeit getrennte Theile der Handlung zu verknüpfen, ungemein erleichtern kann, durch gewiſſe Ein- oder Abſchnitte der Darſtellung und durch die während derſelben zu veranſtaltenden Veränderungen der Bühne. Auch iſt es ein bloßes Vorurtheil, daß die alten dramatiſchen Dichter jene dreyfache Einheit immer beobachtet haben. In den Eumeniden des Äſchylus z. B. beginnt die Handlung zu Delphi und endet in Athen. Die Verwandlung der Scene mußte alſo den Zuſchauer aus einem Ort in den anderen verſetzen, und zwiſchen den beyden Haupttheilen der Handlung mußte eine beträchtliche Zeit, wäh-

Charakter des Tragischen (§. 44.) oder des Komischen (§. 48.). in sich trägt, ist auch das Drama selbst entweder ein tragisches Schauspiel (Tragödie, Trauerspiel) oder ein komisches (Komödie, Lustspiel, zu welchem auch die Tragicomödie — §. 48. Anm. 4. — gehört). Die unter dem Nahmen des ernsthaften Schauspiels (auch des Drama's oder Schauspiels schlechtweg) eingeführte Mittelgattung aber dürfte in Ansehung des eigentlich dramatischen Werths mit jenen beyden Arten des Drama's schwerlich die Vergleichung aushalten *).

---

rend welcher Oresi von Delphi zu Athen ankam, als verflossen gedacht werden. Ähnliche Verschiedenheiten des Orts und der Zeit kommen auch anderwärts bey den Alten vor, insonderheit beym Aristophanes, z. B. in den Rittern, dem Frieden, den Fröschen u. a. Daß freylich auch hierin Maß und Ziel zu halten sey, versteht sich von selbst, so wie auch nicht zu läugnen ist, daß die Freyheiten, welche sich Shakespeare und andere dramatische Dichter neuerer Zeit in dieser Hinsicht genommen haben, nicht selten zu weit gehen und kaum zu rechtfertigen sind. So viel scheint daher an jener Forderung gegründet, daß das Verändern der Bühne oder die Sprünge in Ansehung des Orts und der Zeit während eines und desselben Acts oder Aufzugs nicht statt finden, wenigstens nicht zu schnell auf einander folgen sollten, weil sie der Phantasie das Geschäft der Verknüpfung allerdings erschweren.

*) Der Verf. spricht hier bloß sein individuales Gefühl aus, vermöge dessen ihm ein reines Trauer- oder Lustspiel einen weit höheren Genuß gewährt, als alle

Anmerkung 2.

Daß die Schauspielkunst eine zusammen gesetzte Kunst sey, ist eben so unläugbar, als daß sie ihrem

---

noch so rührenden oder reitzenden Schauspiele. Er ist aber weit entfernt, den Urhebern derselben ihr Verdienst und den Liebhabern allen Geschmack abzusprechen. — Übrigens kann man bey den obigen drey Hauptarten dramatischer Werke wieder zwey Unterarten unterscheiden, nähmlich die höhere und niedere. Sonach würde es geben 1) ein höheres (heroisches) und niederes (bürgerliches) Trauerspiel; 2) ein höheres (feineres) und niederes (possenhaftes oder burleskes) Lustspiel; 3) ein höheres (idealisirendes) und niederes (die bloße Wirklichkeit darstellendes) Schauspiel. In beyderley Hinsicht kann das Schauspiel entweder Charakterstück oder Familiengemählde seyn, und dabey entweder das Rührende oder das Reitzende zum Hauptmomente machen. Beym Lustspiele könnte man auch noch das reinkomische vom tragikomischen, und das satyrische vom bloßen Intrikenstück unterscheiden. Sehr oft mischen sich aber diese Arten so unter einander, daß ihre Gränzlinien in einander zu verlaufen scheinen. Daher gibt es Stücke, die theils komisch, theils rührend sind, oder sich als Charakter- und Intrikenstücke zugleich darstellen, obgleich gewöhnlich das Eine oder Andere vorwaltet. — Es ist jedoch hier nur von eigentlich dramatischen Werken die Rede. Denn die bloß dramatisirten Producte der epischen Muse gehören nicht hierher. So ist Tieck's Octavian, obwohl vom Verfasser ein Lustspiel genannt, keineswegs ein dramatisches Werk, sondern eine romantische Epopöe in dramatischer Form; daher auch in ihm die Romanze selbst als Erzählerinn

Hauptcharakter nach mimisch sey. Denn wenn menschliche Charaktere durch lebendige Handlung dargestellt werden sollen, so ist dazu bloßes Geberdenspiel nicht hinreichend, weil dieses nur innere Thätigkeit bezeichnet, sondern ein Wirken nach außen, ein Handeln im eigentlichen und strengen Sinne des Worts (Fund. §. 75.), mithin auch örtliche Bewegung des darstellenden Künstlers, ist dazu schlechterdings erforderlich. Es vereinigen sich also die beyden Hauptarten von Bewegung, die wir oben (§. 89.) am Menschen unterschieden haben, am Schauspieler als mimischen Künstler so, daß sie zusammen genommen ein innig verbundenes und durchaus harmonisches mimisches Ganze der Anschauung darbiethen. Wenn nun pantomimisch, mithin ohne alle Beyhülfe der Sprache, dargestellt werden soll, so wird nicht nur das Geberdenspiel, sondern auch die örtliche Bewegung einen lebhafteren Charakter annehmen müssen, um auf eine möglichst bestimmte Weise ausdruckvoll zu seyn. Durch die Pantomimik nähert sich daher die örtliche Bewegung dem Tanze, oder geht in wirklichen Tanz über, wie bey den kriegerischen oder Waffentänzen der Alten und den Balletten der Neueren *). Die Tanzkunst bekommt alsdann durch die Verbin-

auftritt, wenn die übrigen Personen nicht handeln. Zuweilen ist es auch in hohem Grade tragisch.

*) Die Alten kannten das Wort Pantomimik zur Bezeichnung einer besonderen Kunst gar nicht. Nicht einmahl das Wort παντομιμος ist echt griechisch, sondern ein aus dem Griechischen in Italien gebildetes

dung mit der Geberdenkunst eine höhere Bedeutsamkeit oder mimische Dignität; sie wird zur dramatischen oder theatralischen Kunst; daher man diese Tanzkunst auch die höhere nennen kann im Gegensatze gegen die einfache, die wegen des Mangels jener höheren Bedeutsamkeit die niedere heißen kann*). —

---

und von den Römern angenommenes Wort. Die Griechen sagten dafür ορχησης oder ορχηστης, weil ihre ορχησις nicht den einfachen, sondern den mit Geberdenspiel verbundenen und eine Handlung darstellenden Tanz bezeichnete (§. 91. Anm. a. E.). Wie weit es aber ihre Orchesten oder Pantomimen in dieser Kunst gebracht hatten, sieht man unter anderen daraus, daß sie sogar bloße Abstracta tanzend darstellten. So verlangte nach der Erzählung des Sextus Empir. (l. I. adv. Math.) der König Antiochus von dem Tänzer Sostratus, daß er die Freyheit tanzen sollte. Und dieser weigerte sich nicht aus dem Grunde, daß dieß unmöglich sey, sondern weil der König der Vaterstadt des Künstlers Priene, die Freyheit geraubt hatte.

*) Nach der Analogie der niederen und höheren Tonkunst (§. 76. Anm.), und Redekunst (§. 79. Anm.). Zur höheren Tanzkunst muß übrigens auch die, in neueren Zeiten nach Anleitung wieder aufgefundener antiker Gemählde, von einigen weiblichen Künstlern mit Glück ausgeübte Kunst der schönen Stellungen gerechnet werden. Denn eine solche Stellung ist nichts anderes als ein in einem bestimmten Momente fixirter Tanz, welchen die Geberdung zu einer ausdruckvollen Darstellung einer gewissen Gemüthsstimmung macht. Vielleicht könnte man diese Kunst, zum Unterschiede von der beweg-

Wenn hingegen die menschliche Sprache in die Darstellung mit aufgenommen wird, mithin der Schauspielkünstler sprechend agirt, so muß zuvörderst dessen örtliche Bewegung einen ruhigeren oder gesetzteren Charakter annehmen, weil tanzen und sprechen (besonders viel und laut sprechen) sich schon physisch nicht mit einander verträgt. Sodann muß aber die dramatische Kunst sich mit der Poesie zur gemeinschaftlichen Production verbinden, damit die Bühne nicht zu einer gemeinen Conversationswelt herabsinke. Die Schauspielkunst empfängt also dann das Darzustellende aus den Händen der Dichtkunst, und das Drama erscheint, wiefern es gedichtet worden, als Product der Poesie, wiefern es aber aufgeführt wird, als Product der Schauspielkunst. In dieser Hinsicht gibt es daher sowohl eine poetisch-dramatische als eine mimisch-dramatische Kunst. Die letzte kann aber mit Recht schlechthin und vorzugsweise dramatische Kunst oder Dramatik, die erste hingegen zum Unterschied von dieser dramatische Dichtkunst oder Dramatopöie (Anm. 1.) genannt werden *). Wenn nun ferner der dramatische Künstler

---

lichen Schauspielkunst, Schaustellungskunst nennen.

*) Wie sehr beyde verschieden seyen, bestätigt auch die Erfahrung dadurch, daß der dramatische Dichter und der gute Schauspieler selten in Einer Person vereiniget sind. So wird von Schiller erzählt, daß er bey der Privataufführung eines seiner Stücke die übernommene Rolle durchaus verpfuschte; und wie

bey der Darstellung bloß spricht, so hat er dabey außer den Gesetzen der mimischen Kunst auch die Regeln der Declamirkunst (§. 77.) zu beobachten. Die dramatische Kunst erscheint also dann als sprechende oder declamirende Schauspielkunst und ihr Product heißt ein recitirendes Schauspiel. Wenn er aber singend darstellt, so nimmt die dramatische Kunst durch diese Verbindung mit der höheren Tonkunst (§. 76.) den Charakter der singenden Schauspielkunst an und ihr Product heißt ein singendes Schauspiel oder ein Singspiel. Durch diese Verbindung erreicht die dramatische Kunst den höchsten Gipfel ihrer ästhetischen Wirksamkeit,

---

hoch steht Iffland der Schauspieler über Iffland dem Schauspieldichter! Aber so viel wenigstens sollte jeder Schauspieldichter von der eigentlichen Schauspielkunst verstehen, daß er wüßte, was zur Aufführung eines Schauspiels gehört, um nicht unaufführbare Werke zu dichten. Denn ein dramatisches Gedicht, das nicht aufgeführt, sondern bloß gelesen werden kann, ist eigentlich kein echt dramatisches Werk, sondern hat bloß die äußere (dialogische) Form desselben. — Die Frage, ob ein dramatisches Gedicht jederzeit in gebundener Rede abgefaßt (versificirt) seyn solle, dürfte zwar nicht unbedingt zu bejahen seyn. Aber daß es dadurch einen höheren Werth erhält, und daß besonders das Trauerspiel dadurch ungemein gewinnt, ist unläugbar. Der Einwurf, daß doch niemand im gemeinen Leben in Versen rede, ist so lächerlich, daß man sich schämen sollte, ihn noch vorzubringen. Auch ist er durch eine frühere Bemerkung schon beseitigt (§. 66. Anm. 1. a. E.).

hat aber eben darum mit den größten Schwierigkeiten zu kämpfen, damit nicht eine Kunst der anderen Abbruch thue und sich auf Kosten derselben hervordränge *). Darum scheint man auch ein solches dramatisches Werk vorzugsweise eine Oper oder ein Werk schlechthin genannt zu haben. Es läßt sich aber auch eine Verbindung der sprechenden und singenden Schauspielkunst denken, so daß beyde mit einander in der Darstellung abwechseln, wie dieß der

*) Bey den meisten Singspielen ist dieß wirklich der Fall, daß die Musik sich fast allein vernehmen und das Publicum, nur auf sie aufmerksam, sich den großten dramatischen Unsinn gefallen läßt. Auch machen sich's viele Schauspieler dabey hübsch bequem, indem sie die Action während des Gesangs vernachlässigen, oder sind wohl gar genöthiget, alle ihre Kraft auf den Gesang in den künstlichsten Coloraturen, Ruladen und Kadenzen zu verwenden. Dadurch wird aber die dramatische Kunst in eine bloß tonische und das Theater in einen Concertsaal verwandelt. Indessen kann man wohl nicht mit Schlegel in den Vorles. über dramat. Kunst u. Lit. (Thl. 1. S. 102.) sagen, daß das eigentliche Wesen der Oper eine Anarchie der Künste sey, wo Musik, Tanz und Decoration durch Verschwendung ihrer üppigsten Reitze sich gegenseitig zu überbiethen suchen. Denn warum sollte eine wohlgeordnete und zweckmäßige Vereinigung der Künste in der Oper unmöglich seyn? Auch dürfte wohl unter dieser Voraussetzung die Vergleichung der Oper mit der alten Tragödie nicht so unstatthaft seyn, als unter jener.

Fall bey den sogenannten Operetten ist, obgleich dieß schnelle Übergehen vom Sprechen zum Singen und umgekehrt etwas Unnatürliches zu haben scheint, und daher vor dem Richterstuhle des guten Geschmackes schwerlich zu rechtfertigen seyn dürfte. Noch weniger möchte dieß statt finden bey solchen Dramen, wo (wie in Benda's Medea oder Ariadne auf Naxos) gar nicht gesungen, sondern bloß zwischen die Instrumentalmusik absatzweise gesprochen wird, daher auch dieses Zwittergeschöpf von Melodrama oder musikalischem Drama keinen dauerhaften Beyfall hat erlangen können *). — Endlich kann auch

*) Es ist ein bloßer Eigensinn des Sprachgebrauches, daß man diesem Zwittergeschöpfe ausschließend den Nahmen Melodrama gibt. Denn melodisch oder musikalisch ist jedes Drama, wo Musik und Schauspielkunst vereinigt wirken, also auch die Oper und Operette und ganz vorzüglich die erste. Hingegen kann man es als keine Vereinigung der Musik und Schauspielkunst ansehen, daß gewöhnlich vor dem Anfange und zwischen den Acten eines recitirenden Schauspiels musicirt wird. Denn diese Musik steht mit dem Stücke selbst meist in gar keiner Beziehung, soll nur die vom Schauspiele leeren Augenblicke ausfüllen (manchmahl auch die ungeduldigen Pocher schweigen machen), wird daher beliebig abgebrochen und von dem Publicum so wenig wie eine Tafelmusik beachtet, indem man sich bey jener Musik gerade wie bey dieser mit Plaudern, Essen und Trinken und vielleicht mit noch sinnlicheren Dingen beschäftigt. Ob dieß alles so seyn sollte, ob es nicht schicklicher wäre, wenn jedes auch bloß recitirende

noch die höhere Tanzkunst sich mit der poetisch-dramatischen Kunst verbinden, so daß pantomimische Tänze nicht bloß als Zwischen- oder Nachspiele aufgeführt werden, sondern wirkliche Bestandtheile eines recitirenden oder singenden Schauspieles ausmachen. Und da zur Aufführung dramatischer Werke auch die plastischen Künste, besonders Mahlerey und Baukunst, das Ihrige beytragen müssen, wenn sie vollständig seyn soll, so läßt sich hieraus der zauberartige Eindruck eines guten Schauspieles auf das menschliche Gemüth und der große Beyfall, mit welchem das Publicum die Producte dieser Kunst aufnimmt, selbst wenn sie den Forderungen des guten Geschmackes nicht ganz entsprechen, gar wohl begreifen *).

Stück von Bedeutung seine eigene Ouvertüre und seine besondere Musik zwischen den Acten hätte, um die Zuschauer in die gehörige Stimmung gleich anfangs zu setzen, darin zu erhalten, fortzuführen und überzuleiten, ist eine andere Frage.

*) Über die Begriffe des Dramatischen, Theatralischen, Tragischen und Komischen, so wie über die Wirkung des Dramas überhaupt auf das menschliche Herz finden sich lehrreiche Bemerkungen in den Vorlesungen über dramat. Kunst. u. Literat. von Schlegel, Th. 1. S. 29. ff. Gleichwohl sind des Verfassers Erklärungen von jenen Begriffen weder erschöpfend noch durchaus richtig. Bey Bestimmung des Begriffes vom Dramatischen verrückt er sich sogleich den wahren Standpunct dadurch, daß er auf die Frage: «Was ist dramatisch?" sich selbst die vorläufige Antwort gibt: «Wo verschiedene Per-

II. Ordnung.
Relativ schöne mimische Künste.

I. Gattung.
Einfache.

1. Art.
Schöne Kampfkunst.

§. 93.

Wiefern die Bewegungen beym Kämpfen durch die Kunst so modificirt werden, daß

---

sonen redend eingeführt werden, der Dichter aber in eigener Person gar nicht spricht. Dieß ist indessen" — fährt er fort — nur die erste äußere Grundlage der Form; sie ist dialogisch." Und nun vergleicht der Verfasser den dramatischen Dialog mit dem philosophischen, um das Wesen des Dramatischen überhaupt zu erforschen. Allein das Dialogische ist im Begriffe des Dramatischen bloß ein zufälliges Merkmahl, welches nicht nur daraus erhellet, daß der dramatische Dialog des Äschylus und der folgenden Tragiker aus dem Monolog des Thespis (welcher Monolog nicht bloß erzählend, sondern mimisch darstellend, mithin ebenfalls dramatisch war) nach dem Zeugnisse der Alten hervorging und daß es noch immer im dialogisirenden Drama Monologen geben kann, welches in einem Dialoge gar nicht möglich ist, oder, im Fall die Reden der Unterredenden in Monologen ausarten, mit Recht für fehlerhaft gehalten wird, sondern auch daraus, daß es ganze Dramen gibt, in welchen nicht ein Wort gesprochen wird, nähmlich die pantomimischen Dar-

sie durch ihre Form das Gemüth belustigen, erscheint die mimische Kunst als schöne

---

stellungen. Das Mimische ist das wesentliche Merkmahl vom Dramatischen, und von Untersuchungen über jenes hätte der Verfasser ausgehen müssen, um das innere Wesen von diesem zu ergreifen. Jedes Drama ist ursprünglich und seinem Wesen nach Product der mimischen Kunst. Daher ist äußere Handlung als Folge innerer Thätigkeit und Ausdruck des Charakters die Hauptsache in einem dramatischen Kunstwerke, nicht die Rede, welche die Handlung begleiten, aber auch wegfallen kann. Ein Drama ist folglich entweder rein-mimisch (pantomimisch) oder tonisch-mimisch, und im letzten Falle entweder redend-mimisch, wie im declamirenden Schauspiele, oder singend-mimisch, wie im eigentlichen Singspiele. Nur in jenem findet Dialog statt, in diesem herrscht der Gesang, so daß Dialog und Gesang mit der Handlung selbst auf das Innigste verschmolzen sind. Der Verfasser hat also eine Art des Dramatischen mit dem Dramatischen überhaupt verwechselt. Eben so unterscheidet er das Tragische und Komische überhaupt nicht von dem Tragischen und Komischen, wiefern es in der Tragödie und Komödie vorkommt, oder vom Tragödischen und Komödischen. Auch machen nicht, wie er S. 60. sagt, Ernst und Scherz, sondern Erhabenheit und Lächerlichkeit die Grundzüge im Tragischen und Komischen aus, und es ist erst eine Folge von diesen Grundzügen, daß uns das Tragische in eine ernste, das Komische in eine scherzhafte Stimmung versetzt, daß jenes uns rührt und wehmüthig macht, dieses uns heitert und lustig macht. Vergl. §. 44. und §. 48.

Kampfkunſt. Ein Kampf kann alſo bloß dann als ſchön beurtheilet werden, wenn er im eigentlichen Sinne mimiſch iſt (§. 90.) d. h. wenn er nicht als wirklicher Streit auf Leben und Tod, ſondern nur als Darſtellung eines ſolchen angeſchaut wird, ſo daß die Bewegungen der Kämpfenden als ein bloßes Geberdenſpiel erſcheinen, wiewohl die Kunſt in der Beſtimmung dieſer Bewegungen durch den urſprünglichen Zweck des Kampfes, das perſönliche Angreifen und Vertheidigen, gebunden iſt.

---

nebſt den Anm. zu beyden. Wir können mit dem genannten Verfaſſer auch darin nicht einſtimmen, wenn er (S. 346.) behauptet, das feinere Luſtſpiel, die ſogenannte höhere Komödie, gehe vornähmlich aus dem Komiſchen der Beobachtung, die niedrige aber oder das Poſſenſpiel aus dem ſelbſtbewußten und eingeſtandenen Komiſchen, den Komiſchen der Willkühr (nach S. 548.) hervor. Denn in wie vielen Poſſenſpielen treiben die Menſchen ihre Tollheiten und Narrheiten, ohne die geringſte Ahnung davon zu haben, wie toll und närriſch ſie ſind! Und in wie vielen feineren Luſtſpielen ſcherzen die handelnden Perſonen über ſich ſelbſt und treiben leichtes Spiel mit ihren eigenen, wie ſie meinen, leicht verzeihlichen Thorheiten! Der Unterſchied des höheren und niederen Komiſchen oder des Poſſenhaften iſt daher oben (§. 47. Anm. 4. und §. 48. Anm. 2). von uns auf andere Art beſtimmt worden.

Anmerkung.

Die Kämpfe waren schon bey den Griechen — diesem sinnigen, überall nach Schönheit strebenden Volke — ein Gegenstand des ästhetischen Wohlgefallens; sie gehörten zu den gymnastischen Schauspielen, die mit so großer Theilnahme an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten von allen griechischen Volksstämmen gefeyert wurden; sie wurden deßhalb unter dem allgemeinen Titel der Orchestik (§. 91. und 92.) mit begriffen, wie unter anderen aus Homer (Iliad. 16, 617.), wo ein Held den anderen ορχηστης nennt, und aus der Anmerkung, die Luzian (περι ορχησεως) darüber macht, erhellet. Daher hat auch schon Herder in seiner Kalligone (Th. 2. S. 18. ff.) die Kunst männlicher Übungen und Kämpfe nicht mit Unrecht unter die schönen Künste aufgenommen, ohne jedoch ihren ästhetischen Charakter und Rang genau zu bestimmen *). Diese Kunst ist

*) Was doch ein großer Nahme in der Welt für Wunderdinge thut! Herder'n hat niemand über jene Aufnahme einen Vorwurf gemacht. Als aber der Verf. in seine Encyclopädie der schönen Künste auch die gymnastischen Künste, obwohl nur als relativ schöne, aufnahm, fehlte es nicht an Sarkasmen in kritischen Blättern und eleganten Zeitschriften. Aber an eine ernste Widerlegung dachte niemand, vermuthlich weil sie nicht möglich war, und jenen Spöttereyen weiter nichts als eine schiefe, durch Gewohnheit oder vielmehr Entwöhnung veranlaßte Ansicht zum Grunde lag.

nähmlich eben so wie die Sprechkunst, Redekunst, Baukunst, Schriftkunst und andere Künste der Art einer ästhetischen Veredlung oder einer Verschönerung empfänglich, wodurch sie zur Darstellung eines Kampfes als eines schönen Spiels menschlicher Kräfte, und folglich auch zur Bewirkung eines ästhetischen Wohlgefallens fähig wird. Sie ist aber freylich in dieser Hinsicht beschränkt, indem sie in ihren Bewegungen durch den ursprünglichen Zweck des Kampfes auf Angriff und Vertheidigung hingewiesen ist, und daher eine Menge von Bewegungen unterlassen muß, die zwar an sich selbst schön seyn könnten, aber in keiner Beziehung auf diesen Zweck stehen würden. Soll nun die Kampfkunst zu einer schönen Kunst erhoben werden, so sind aus ihr zu entfernen 1) alle Arten des Kampfes, welche den Körper in eine zu angestrengte Thätigkeit setzen und mißfällige Stellungen oder Bewegungen hervorbringen, z. B. das Ringen, welches den Körper leicht verdreht und entstellt, auch den Kämpfenden zu wenig Freyheit in der Stellung und Bewegung läßt, weil ihre Körper mit einander unmittelbar handgemein werden. Das Fechten hingegen gestattet eine Menge freyer Stellungen und Bewegungen, bey welchen der Körper seine anständige Haltung und schöne Gestalt nicht verliert, kann also als ein schönes Geberdenspiel mit Wohlgefallen wahrgenommen werden, 2) alle Arten des Kampfes, welche sich als gewaltsam und lebensgefährlich ankündigen, ohne in sich selbst Schutz gegen Gewalt und Gefahr zu gewähren, z. B. der Kampf mit Schießgewehren, deren Explosion schon Gewaltthätigkeit ausspricht, das Leben der Kämpfenden einem blo-

ßen Glücksfalle preis gibt, und weder mannigfaltige noch kunstreiche Bewegung fordert. Den Kampf mit Waffen auf Hieb und Stich hingegen kann die Kunst gestatten, weil die Kämpfenden sich theils durch ihre Geschicklichkeit, theils durch die Bedeckungen ihres Körpers (Helm, Schild und Brustharnisch, die bey keinem bloß mimischen Kampfe fehlen dürften, jetzt aber nur noch auf dem Theater bey Darstellung von Kämpfen aus früheren Zeiten vorkommen), theils endlich durch Kampfgesetze und Kampfrichter gegen Gewalt und Gefahr hinlänglich schützen können *). Vermöge jener Gesetze dürfte also der Kampf nie in einen wirklichen Streit auf Tod und Leben (dergleichen das Duell ist) übergehen, weil dann der Gedanke an das Mörderische der Handlung alles Wohlgefallen am Kampfe, wenigstens das ästhetische, aufheben würde **).

---

*) Die Griechen nahmen bey ihren Kämpfen ausdrücklich darauf Rücksicht, sie möglichst unschädlich zu machen, wie man z. B. aus folgenden Worten Plutarch's (praec. pol. p. 282.) sieht: Των εν ταις παλαισραις διαμαχομενων επισφαιροις περιδεουσι τας χειρας, ὁπως εις αυηκεσον ἡ ἀμελλα μηδεν εκπιπτῃ, μαλακην εχουσα την πληγην και αλυπον.

**) Wer einem Duelle mit Vergnügen zusieht, thut es bekanntlich nicht um der Geschmackslust willen, sondern aus demselben Grunde, aus welchem die Menschen einer hochnothpeinlichen Halsgerichtsexecution nachlaufen. Daher können auch die römischen Fechterspiele und die spanischen Stiergefechte und die englischen Faustkämpfe (das Boxen) gar nicht als ästhe-

2. Art.

Schöne Reitkunst.

§. 94.

Wiefern die Bewegungen beym Reiten durch die Kunst so modificirt werden, daß sie durch ihre Form das Gemüth belustigen, erscheint die mimische Kunst als schöne Reitkunst. Das Reiten kann also bloß dann als schön beurtheilet werden, wenn es orchestisch ist (§. 91.) d. h. wenn es in der Qualität eines Tanzes angeschaut wird, so daß die örtliche Bewegung des menschlichen Körpers mittelst eines thierischen als Aeußerung eines erhöhten Lebensgefühles erscheint, obgleich jene Bewegung wegen der Verbindung des menschlichen Körpers mit einem thierischen nicht so frey wie beym Tanze, mithin die Kunst in dieser Hinsicht beschränkt ist.

---

tische Kampfspiele oder als Producte der schönen Kampfkunst angesehen werden. Diese Kämpfe haben insgesammt etwas Brutales an sich, indem sich wilde Thiere auch auf Tod und Leben streiten und gegenseitig zerfleischen. Von ihnen wendet sich daher ein ästhetisch gebildetes Gemüth mit Widerwillen weg.

Anmerkung.

Wenn man das schöne Kämpfen als ein bloßes Geberdenspiel betrachten kann, wobey die Ortsveränderung nur etwas Zufälliges ist, indem die Körper der Kämpfenden sich während des Kampfes nicht von der Stelle zu bewegen brauchen, so kann man das schöne Reiten als eine Art von Tanzen betrachten, wobey Ortsveränderung nothwendig statt findet. Das Reiten an und für sich hat nun zwar einen anderen Zweck, als den der bloßen Belustigung; es soll jene Ortsveränderung theils erleichtern theils beschleunigen. Allein die Kunst sucht die Form dieser Bewegung ästhetisch zu veredeln oder zu verschönern, und wird eben dadurch zur relativ schönen Kunst. Soll sie aber dieß werden, so muß 1) das Thier, welches zur Ausübung der Kunst gebraucht wird, schon an und für sich ein schönes Thier seyn, weil sonst auch dessen Bewegung nicht durchaus gefallen könnte. Die schöne Reitkunst bedient sich daher bloß des edlen Rosses, das durch Gestalt, Größe, Kraft, Gewandtheit und Verhältniß zum menschlichen Körper gleichsam von der Natur selbst zu diesem Gebrauche bestimmt scheint; daher auch die Bildnerkunst bey Darstellung eines Reiters (in der Statua equestris) von diesem Thiere allein Gebrauch macht. 2) muß beym Reiten selbst alles vermieden werden, was dieser Bewegung das Ansehen des Reisens oder eines beschwerlichen Transports unseres Körpers von einem Orte zum anderen geben würde. Eben darum muß auch beym Reiten, wie beym Tanzen, Abwechslung oder Mannigfaltigkeit in der Be-

wegung seyn, indem die Einförmigkeit derselben nicht nur einer wesentlichen Forderung der schönen Kunst widerstreiten (§. 65.), sondern auch der Bewegung selbst den Schein der Mühseligkeit oder Anstrengung ertheilen würde. Daher schließt die schöne Reitkunst sowohl das bloße Wettrennen, als auch die sogenannte englische Kunstreiterey aus. Denn das Erste ist ein bloßes Laufen zu Pferde (zuweilen auch nur des Pferdes ohne Reiter), welches so wenig, wie das Laufen zu Fuße, als ein Tanz betrachtet werden kann; die letzte aber verhält sich zur schönen Reitkunst eben so, wie die Seiltänzerey zur Tanzkunst (§. 91. Anm. a. E.), und kann deßhalb keinen Anspruch auf den Titel einer schönen Kunst machen *).

*) Das Festsitzen auf dem Pferde ist die erste Bedingung des Reitens; der Reiter muß gleichsam zentaurenartig mit dem Pferde zusammen gewachsen scheinen; auf diese Bedingung ist daher auch die schöne Reitkunst in ihrer Ausübung beschränkt; denn sie ist nur relativ schöne Kunst. Der englische Kunstreiter aber reitet nicht bloß, sondern er steht (auch wohl mit dem Kopfe) und geht (auch wohl mit den Händen) und macht allerley Luftsprünge und Kunststücke auf dem Pferde, gerade wie der Seiltänzer auf dem Seile. Er hat daher mit diesem einerley Zweck und bekümmert sich weiter nicht um Schönheit der Bewegung. Bloß dann und so fern, als er wirklich reitet und dabey die Schönheit der Bewegung allein berücksichtiget, verdient der englische Kunstreiter den Nahmen eines schönen Reitkünstlers. Zuweilen führen Mehrere dieser Künstler eine Art von gesellschaftlichem Tanze auf. Dieser würde Gegenstand eines

II. Gattung.

Zusammengesetzte.

Schöne Turnirkunst.

§. 95.

Wiefern die schöne Kampfkunst in Verbindung mit der schönen Reitkunst ausgeübt wird, erscheint die mimische Kunst als schöne Turnirkunst. Das Turnir kann nähmlich theils als schöne Darstellung eines Kampfes theils als ein kriegerischer Tanz zu Pferde ausgeführt und betrachtet, und dadurch Gegenstand eines ästhetischen Wohlgefallens werden. Es darf sich also ebenfalls nicht als ernstlicher Streit, sondern bloß als Waffenspiel ankündigen, weil es sonst nicht der Idee ei-

---

wahrhaft ästhetischen Wohlgefallens seyn, wenn die Reiter nicht zu schnell und zu dicht durch einander ritten, sondern sich mit wechselnder Geschwindigkeit in größeren Räumen bewegten, und dabey ein harmonisches Ganze schöner Bewegungen darstellten. Da sie es aber gewöhnlich nur darauf anlegen, ihre Geschicklichkeit im schnellen und dichten durch einander Reiten und die Gewandtheit der Pferde in ihren sich durchkreuzenden Bewegungen und plötzlichen Wendungen zu zeigen, so fällt das ästhetische Wohlgefallen dabey größten Theils weg.

nes schönen Bewegungsschauspiels gemäß seyn würde.

Anmerkung.

Die Turnire sind zwar ein Product der Chevalerie oder des alten Rittergeistes, und daher auch mit diesem größten Theils verschwunden, so daß dergleichen Waffenspiele in unseren Zeiten nur selten noch gegeben werden. Allein sie verdienen darum keineswegs die Geringschätzung, mit der sie von manchen als eine Ausgeburt der Barbarey des Mittelalters bespöttelt worden sind *). Es wäre vielmehr zu wünschen, daß man sie in einer veredelten, der feineren Geschmackscultur angemessenen Gestalt wieder in's Le-

*) Man ist überhaupt in der Beurtheilung des Mittelalters, seiner Sitten und Gewohnheiten, seiner Bestrebungen und Unternehmungen, sehr ungerecht gegen dasselbe gewesen. Der Sinn für das Wahre, Gute und Schöne war keineswegs von ihm gewichen. Er sprach sich vielmehr in manchen Producten, Thaten und Einrichtungen desselben sehr vernehmlich aus, wenn er auch oft eine falsche Richtung nahm. Indessen fängt man allmählig an, den Geist jenes Zeitalters richtiger zu würdigen, und es dürfte vielleicht bald die Zeit kommen, wo man ihn, wie sich gewöhnlich die Extreme berühren, wieder überschätzen wird. Eine treue, obwohl nicht genug umfassende Schilderung desselben hat Hegewisch in seiner Apologie des Mittelalters gegeben (S. Dessen neue Sammlung kleiner hist. u. lit. Schriften Nr. 1).

ben zurückrufen könnte — wie man auch schon hier und da (z. B. in Wien und Rudolstadt vor einigen Jahren) Versuche der Art gemacht hat — um auch dadurch vielleicht in einem asthenischen Zeitalter den Sinn für Mannhaftigkeit und Stärke zu wecken. In der That hat der Mensch schon ein natürliches Interesse für solche Schauspiele; denn die Natur fordert ihn auf zur mannhaften Vertheidigung der Ehre, der Freyheit, des Lebens und des Eigenthums, und die Vernunft selbst gebiethet den Gebrauch körperlicher Kraft zum Schutze des Rechts, wenn sie demselben nicht durch geistige Gewalt den Sieg verschaffen kann. Daher gefallt die Darstellung des Wettstreits körperlicher Krafte nothwendig jedem wohlorganisirten Menschen, und zwar um so mehr, wenn sie auf eine geschmackvolle Weise als ein feyerliches Schauspiel eingerichtet wird. In der schönen Turnirkunst vereinigen sich nun die beyden zuletzt betrachteten relativ schönen mimischen Künste zur gemeinschaftlichen Hervorbringung eines schönen Kampfschauspiels; daher sie denn auch selbst zu dieser Ordnung der Künste gehört. Alles also, was in Beziehung auf jene beyden Künste als Bedingung des ästhetischen Wohlgefallens an ihren Darstellungen bestimmt worden ist: gilt auch von dieser zusammen gesetzten Kunst. Sie muß darauf ausgehen, ein schönes Ganze kunstreicher Bewegungen der Anschauung darzubiethen, muß sich der Feuergewehre (die in früheren Zeiten wegen des Mangels dieser höllischen Erfindung nicht einmahl konnten gebraucht werden) enthalten, und auch beym Gebrauche der übrigen Waffen es nicht auf Erlegung, sondern nur auf Bekämpfung

des Gegners anlegen. Denn es ist, um sich an einem schönen Kampfschauspiele zu belustigen, gar nicht nöthig, daß Einer von den Kämpfenden unterliege, sondern nur, daß sie sich gegenseitig mit Kraft und Gewandtheit angreifen und vertheidigen; bis das Gesetz ihrem edlen Wettstreit ein Ende macht.

§. 96.

Die mimischen Künste heißen auch darstellende oder repräsentirende Künste, weil bey deren Ausübung der Künstler sich selbst als Kunstwerk dem Auge darstellt oder dem Zuschauer als gegenwärtig erscheint. Es müssen aber dann jene beyden Ausdrücke im engeren Sinne genommen werden; denn im weiteren können alle schöne Künste so genannt werden, weil sie dem Wahrnehmer etwas Aesthetisch-wohlgefälliges darstellen oder repräsentiren. Da nun das Darstellungsmittel der mimischen Künste sich auf Zeit und Raum zugleich bezieht (§. 68. Anm.), so sind sie einerseits mit den tonischen, andererseits mit den plastischen Künsten verwandt, und können daher auch leicht mit beyden in Verbindung treten in dieser Verbindung aber einen desto stärkeren Eindruck auf das Gemüth machen.

Anmerkung.

Die mimischen Künste könnten auch mit einem allgemeinen Nahmen Schauspielkünste genannt werden; denn alle fordern Zuschauer, deren Gemüth durch ein schönes Spiel kunstreicher Bewegungen belustigt werden soll. Daher ist Bewegung ihr gemeinschaftliches Darstellungsmittel; Bewegung aber ist etwas Zeitliches oder Successives und Räumliches oder Extensives zugleich. Dadurch entsteht eben ihre Verwandtschaft sowohl mit den tonischen als mit den plastischen Künsten, wodurch auch ihre Verbindung mit einander begünstigt wird. Insonderheit liebt diese Verbindung die schlechtweg oder im engeren Sinne sogenannte Schauspielkunst (§. 92.), indem sich bey ihren Darstellungen fast alle Künste mit einander vereinen können, um den höchsten Grad des ästhetischen Wohlgefallens im Gemüthe zu bewirken. Daher ist auch diese Kunst als eines der wichtigsten Culturmittel eines Volkes zu betrachten, so wie sich andererseits aus der Beschaffenheit der Schauspiele eines Volkes und dem Grade der Vollkommenheit, womit diese Kunst bey einem Volke ausgeübt wird, auf dessen Culturstand gewisser Maßen schließen läßt *). Hieraus folgt

*) Wenn die Schauspielkunst hier ein Culturmittel sowohl als ein Culturmesser genannt wird, so ist nicht bloß von der ästhetischen, sondern auch von der intellectualen und moralischen Cultur die Rede. Denn es ist nicht zu läugnen, das Schauspiele nicht allein zur Geschmacksbildung eines Volkes

aber keinesweges, daß die Schauspielkunst unter allen schönen Künsten den ersten Platz behaupte. Denn erstlich hat jede Kunst ihre eigenthümliche Sphäre, innerhalb welcher es ihr keine andere gleich thun kann, wo sie als Alleinherrscherinn keiner anderen untergeordnet ist, und nicht einmahl eine Nebenbuhlerinn hat, so daß z. B. die Tonkunst in ihrer Sphäre mehr leistet und vermag als die Dichtkunst, diese aber jene wieder in anderer Hinsicht übertrifft, und eben so, wenn man Tonkunst oder Dichtkunst mit Mahlerey oder Bildnerey, oder diese beyden mit einander vergleicht, jede Kunst ihren eigenthümlichen Vorzug behauptet. Sodann aber verdankt die Schauspielkunst einen großen Theil ihrer Wirksamkeit der Verbindung mit anderen

---

wirken, sondern auch auf den Verstand und die Sitten desselben einen großen Einfluß haben, und daß man daher auch an den Schauspielen, die ein Volk liebt, und der Art und Weise, wie sie bey ihm aufgeführt werden, einen nicht unsicheren Führer hat, um den Grad von Geschmack, Aufklärung und Sittlichkeit, der unter einem Volke herrscht, zu bestimmen, wobey denn freylich auf die Unterschiede der Örter und der verschiedenen Volksclassen Rücksicht zu nehmen ist, wenn das Urtheil nicht einseitig und falsch ausfallen soll. Wer z. B. den Culturstand des Russischen Volkes, eines ungeheueren Aggregats von so vielen Völkern, nach den Schauspielen in Petersburg beurtheilen wollte, würde einen ungeheueren Fehlschluß machen. Selbst bey den alten Griechen, wo die Cultur weit mehr verbreitet war, darf man von dem, was in Athen geschah, nicht auf andere griechische Volksstämme geradezu schließen.

Künsten, der Tonkunst, Dichtkunst, Mahlerey und selbst der Baukunst, so daß, wenn man ihr gleichsam alle fremden Federn, womit sie sich schmückt, ausrupfen wollte, sie ziemlich kahl da stehen würde. Man lasse also jeder schönen Kunst, wie jeder Wissenschaft, ihren eigenthümlichen Werth und suche keine darum, weil sie nicht alles Mögliche leisten kann, herabzuwürdigen. Auch blickt gewöhnlich aus solchen parteyischen Urtheilen die Unkenntniß durch, so daß das Sprichwort nicht mit Unrecht sagt: Ars non habet osorem, nisi ignorantem.

§. 97.

Wenn wir nun das ganze Gebieth der schönen Kunst noch einmahl überschauen, so lassen sich alle schöne Künste auf folgende Art systematisch classificiren:

I. Tonische Künste (im weiteren Sinne). §. 73—80.

A. Absolute.

1. Einfache.

a. Tonkunst (tonische Kunst im engeren Sinne — Tonik). §. 74.

b. Dichtkunst. §. 75.

2. Zusammengesetzte — Gesangkunst. §. 76.

B. Relative.

1. Einfache.

a. Schöne Sprechkunſt. §. 77.
b. Schöne Redekunſt. §. 78.
2. Zuſammengeſetzte — Schöne Rednerkunſt. §. 79.

II. Plaſtiſche Künſte (im weiteren Sinne). §. 81—88.

A. Abſolute.

1. Einfache.
a. Bildnerkunſt (plaſtiſche Kunſt im engeren Sinne — Plaſtik). §. 82.
b. Mahlerkunſt. §. 83.
2. Zuſammengeſetzte — Luſt- oder Landſchaftsgartenkunſt. §. 84.

B. Relative.

1. Einfache.
a. Schöne Baukunſt. §. 85.
b. Schöne Schriftkunſt. §. 86.
2. Zuſammengeſetzte — Schöne Münzkunſt. §. 87.

III. Mimiſche Künſte (im weiteren Sinne). §. 89 — 96.

A. Abſolute.

1. Einfache.
a. Geberdenkunſt (mimiſche Kunſt im engeren Sinne — Mimik). §. 90.

b. Tanzkunst. §. 91.

2. Zusammengesetzte — Schauspielkunst. §. 92.

B. Relative.

1. Einfache.

a. Schöne Kampfkunst. §. 93.

b. Schöne Reitkunst. §. 94.

2. Zusammengesetzte — Schöne Turnirkunst. §. 95.

Anmerkung.

Da diese Tafel der schönen Künste ein bloßes Resultat der bisherigen Untersuchungen über das Gebieth der schönen Kunst ist, so bedarf sie weiter keiner Rechtfertigung. Bloß darüber dürfte noch etwas zu bemerken seyn, warum in dieser Tafel einige Künste fehlen, welche andere Ästhetiker zu den schönen gerechnet haben. Hierher gehört zuvörderst die Farbenkunst (Chromatik), welche Kant in der Kritik der Urtheilskraft (S. 211. Aufl. 2.) als eine Kunst des schönen Spiels der Empfindungen für's Gesicht durch Farben (wie die Musik für's Ohr durch Töne wirkt), und nach ihm Bendavid in seinen Beyträgen zur Kritik des Geschmacks (S. 33.) als eine Kunst der Farbengebung oder der Darstellung von Ganzen, in denen die reine Anschauung der Zeit durch das Gesicht construirt wird, unter die schönen Künste aufgenommen hat. Nach dieser Idee soll also in der Farbenkunst die Farbe nicht wie das Colorit in der Mahlerey, sondern wie der Ton in der

Musik gebraucht werden; sie soll selbst als Ton oder durch ihren Ton, d. h. den Grad ihrer Höhe (Helligkeit) und Tiefe (Dunkelheit) wirken. Daher hat man jene Farbenkunst eine Tonkunst für das Auge, eine Augen- oder Farbenmusik (musique des couleurs) genannt und sogar sich Mühe gegeben, ein eigenes Instrument unter dem Nahmen eines Augen- oder Farbenclaviers (clavecin oculaire, clavecin des couleurs) zu erfinden, mittelst dessen man eben so ein melodisches und harmonisches Farbenspiel durch successive und simultane Tastenberührung hervorbringen könnte, wie man ein solches Tonspiel durch die bekannten Tasteninstrumente bewirkt. Allein 1) sind die Farben in Beziehung auf unsere Empfindungen gar nicht das, was die Töne sind, nähmlich ein natürlicher Ausdruck derselben, so daß durch Farbenmodulation ein subjectives Spiel von Empfindungen nicht gehörig dargestellt und erweckt werden kann. Man verknüpft wohl mit gewissen Farben gewisse Vorstellungen und denkt sie in einer gewissen Beziehung auf unsere Empfindungen, so daß z. B. schwarz auf Traurigkeit, weiß auf Unschuld, grün auf Hoffnung, himmelblau auf Heiterkeit, purpurroth auf Feyerlichkeit u. s. w hingedeutet wird *). Aber es liegt in dieser Hindeutung so viel

*) Etwas anderes deutet Kant in der angeführten Schrift (S. 172.) die Farben. Er sagt nähmlich: «So scheint die weiße Farbe der Lilie das Gemüth zu Ideen der Unschuld, und nach der Ordnung der sieben Farben, von der rothen an bis zur violetter, 1) zur Idee der Erhabenheit, 2) der Kühnheit, 3)

Unbestimmtes (weil durch Farben nur das Allgemeine einer gewissen Gemüthsstimmung angedeutet werden kann) und sie ist zum Theil so willkührlich (weil man dieselben Farben in verschiedener Beziehung denken und z. B. schwarz auch auf Feyerlichkeit und festliche Freude, weiß auf Trauer u. s. w. deuten kann), daß das successive und simultane Hervorbringen dieser Farben nie ein wirkliches Farbentonstück geben würde. Das tonische Farbenspiel würde also weiter nichts als eine leere oder charakterlose Spielerey seyn, 2) kann auch das Auge nicht mit der Leichtigkeit und Geschwindigkeit den Farbenwechsel auffassen, wie das Ohr den Tonwechsel vernimmt und beurtheilet. Das Auge würde durch den schnellen und lang anhaltenden Wechsel der Farben sich sehr bald angegriffen und ermüdet, das Gemüth aber gelangweilt fühlen *).

---

der Freymüthigkeit, 4) der Freundlichkeit, 5) der Bescheidenheit, 6) der Standhaftigkeit, und 7) der Zärtlichkeit zu stimmen.» — Wieder anders die Dichter, die bekanntlich mit den Blumen und deren Farben viel zu schaffen haben, sich aber dabey mit Recht an keine solche Ordnung oder Regel binden, sondern (wie Tieck im Octavian) bald die Rose, bald die Lilie, bald das Veilchen zur Liebesblume machen.

*) Geht es uns doch schon bey einem musikalischen Ohrenschmause so, daß wir bey zu langer Dauer am Ende Ermüdung und lange Weile fühlen; wie vielmehr bey einem solchen Augenschmause! vorausgesetzt nähmlich, daß bey diesem weiter nichts gesehen würde, als ein beständiger Farbenwechsel. Denn

Mithin ist nicht einmahl ein dauerhaftes materiales, geschweige denn formales Lustgefühl durch ein tonisches Farbenspiel zu bewirken. Die Farbe kann also nur in plastischer Hinsicht, wo sie Gestalten im Raume bildet und ohne Succession wahrgenommen wird, der Kunst für das Auge dienen. In tonischer Hinsicht hat uns die Natur bloß das Ohr zur Auffassung des Ästhetisch-wohlgefälligen gegeben. — Andere Ästhetiker haben die Putz- oder Schmuckkunst (Kosmetik) zu den schönen Künsten gerechnet, und als Unterarten derselben die Bekleidungs- und die Möblir-Kunst betrachtet, z. B. Steinbart in den Grundbegriffen zur Philosophie über den Geschmack (§. 2. S. 2). *). Da aber die Kunst, den menschlichen Körper durch Kleidung und andere Zierrathen (Ringe, Ketten, Uhren, Federn, Perlen, Diamanten, Blumen — oder gar durch falsches

---

schöne Gemählde kann man freylich Stunden lang mit immer neuem Entzücken betrachten. Diese gewähren aber auch weit mehr, als ein bloßes Farbenspiel.

*) St. nimmt daselbst eine eigene Classe von ordnenden Künsten an, und rechnet dahin folgende vier: Gartenkunst, Baukunst, Bekleidungskunst und Möblirkunst. Die beyden letzten sind offenbar kosmetischer Natur, in der Bedeutung nähmlich, wo κοσμειν schmücken oder zieren bedeutet. Denn das bloße Ordnen, was es ursprünglich anzeigt, ist keine besondere Art der ästhetisch-technischen Wirksamkeit, sondern findet bey aller Technik statt.

Colorit, falsche Haare, Waden, Brüste u. d. g.) zu schmücken, deßgleichen ein Zimmer durch Möbeln und andere Dinge aufzupuzen (zu welchem Behuf auch Kunstwerke der höheren Art, als Statuen und Gemählde, gebraucht werden können, deren Hervorbringung aber anderen Künsten zukommt) — da, sag' ich, diese Verzierungskunst, wie man sie auch nennen könnte, nicht nur durch die materialen Zwecke der Körperbekleidung und des Zimmergebrauches äußerst beschränkt, sondern auch durch Gewohnheit und öffentliche Meinung dergestalt beherrschet wird, daß der Geschmack sich den Launen der Mode, die nach beständiger Abwechslung strebt, unterwerfen muß: so kann ihr auch der Rang einer schönen Kunst nicht mit Fug und Recht eingeräumt werden. Sie gehört vielmehr als eine Kunst, seinen Körper und seinen Aufenthalt sich und Anderen möglichst angenehm zu machen, mehr zu den angenehmen oder reitzenden als zu den schönen Künsten *). — Endlich haben auch Einige noch die

*) Reitzend kann man sie auch deßwegen nennen, weil sie meistens im Dienste der Eitelkeit und Gefallsucht steht und daher keine Raison annehmen will. Man hat zwar versucht, die Verzierung des menschlichen Körpers, und der menschlichen Wohnungen auf Geschmacksregeln zurück zu führen, oder eine ästhetische Theorie darüber zu entwerfen (z. B. im Versuch einer Ästhetik der Toilette. Leipzig. 1804. 8. und in den Ideen zu Zimmerverzierungen. Leipzig. 1805. Qu. fol.). Aber diese Theorie ist theils nichts weiter als Wiederhohlung der plastischen und graphischen Kunstregeln, theils so ver-

Licht- und Feuerkunst (Photo-Pyrotechnik) unter die schönen Künste aufgenommen, z. B. Bendavid in der vorhin angeführten Schrift (S. 34. bis 36.) *). Allein diese Kunst besteht entweder in einer wirklichen Mahlerey, die nur mit Hülfe einer künstlichen Beleuchtung zur Anschauung gebracht wird, wie bey transparenten und panoramatischen Gemählden, oder sie hat bloß den Zweck, durch farblose oder farbige Lichtmassen das Auge und durch den oft damit verbundenen Knall das Ohr stark zu reitzen, wie bey bloßen Illuminationen und Feuerwerken. In der ersten Hinsicht gehört sie zu den Unterarten der Mahlerey (§. 83. Anm.), in der zweyten zu den angenehmen Künsten, weil sie durch ein solches Licht- und Feuerwerk nur ein materiales Wohlgefallen oder einen vorübergehenden Sinnenkitzel bewirkt. Man könnte da-

---

änderlich und vergänglich wegen jener Tyranninn, Mode genannt — deren Herrschaft sich niemand ganz entziehen kann, wenn er nicht durch Pedanterey lächerlich werden will — daß ihr der wahre Charakter einer Kunsttheorie gänzlich fehlt.

*) B. nennt sie Kunst der optischen Beleuchtung, erklärt sie für die Kunst der Darstellung von Ganzen, in denen die reine Anschauung des Raums und der Zeit durch Mahlerey und einen Wechsel von Licht construirt wird, und theilt sie wieder ein in die Feuerwerkerkunst, welche durch den Wechsel von Licht eine Art von Mahlerey hervorbringen soll, und die eigentliche Beleuchtungskunst, welche den Wechsel von Licht nur brauchen soll, einen Wechsel in der Mahlerey hervorzubringen.

her alle diese Künste, welche durch Anschließung an andere schöne Künste die Schönheit affectiren, durch ihre eigene Kraft aber nur Annehmlichkeit bewirken, ästhetische Bastarde oder Wechselbälge nennen, wenn man nicht lieber diesen Ehrentitel gewissen Producten, die der göttliche Wahnsinn mit der thierischen Liebe erzeugt hat, vorbehalten wollte.

Ende der Geschmackslehre als dritten und letzten Theil der theoretischen Philosophie.

Berichtigungen und Zusätze

zum

dritten Theil.

S. 26. Z. 9. v. o. add: Im 3. Th. von Meier's Anfangsgründen aller schönen Wissenschaften wird in drey besonderen Abschnitten von den ästhetischen Begriffen, Urtheilen und Schlüssen nach der Analogie der reinen logischen Elementarlehre (Log. §. 23.) gehandelt. Man würde sich aber sehr irren, wenn man in diesen Abschnitten jenes Werkes eine ästhetische Ideologie und Krimatologie suchen wollte. Es wird darin bloß von der ästhetischen (d. h. nach dem beschränkten Gesichtspuncte des Verfassers: poetisch-rhetorischen) Behandlung und Darstellung der Begriffe, Urtheile und Schlüsse im Gegensatze gegen die logische Behandlung und Darstellung derselben geredet, nicht von den ästhetischen Begriffen oder Ideen und Urtheilen selbst. In dem Sinne aber, wie die Ästhetik von diesen handelt, kann von ästhetischen Schlüssen gar nicht die Rede seyn. Denn man kann wohl ein

Object ästhetisch (d. h. nach dessen Beziehung auf unser Gefühl der Lust und Unlust) denken und beurtheilen, aber schließen (Gedanken oder Urtheile aus einander durch Folgerung ableiten) kann man nur logisch (nach Verstandes- oder Vernunftregeln), selbst wenn die Gedanken und Urtheile ihrem Inhalte nach ästhetisch wären. Eine ästhetische Syllogistik ist folglich ein Unding. Die Anweisung aber, Schlüsse ästhetisch vorzutragen, fällt der Theorie der redenden Künste anheim.

S. 32. Z. 13. v. o. ist hinter: verbreitet, folgendes anzumerken: Hieraus läßt sich sehr leicht die allgemeine Vorliebe roher Völker für die rothe Farbe, und der frühe Gebrauch derselben sowohl zur Verzierung des Körpers, der Geräthschaften und der heiligen Bilder als zu monochromatischen Gemählden erklären, ohne eine besondere Heiligkeit oder Würde dieser Farbe vorauszusetzen. Vielmehr ist es erst eine Folge jener Vorliebe für das Glänzende und Schimmernde, was die rothe Farbe an sich hat, daß man bey gewissen heiligen und würdevollen Gegenständen am liebsten von ihr Gebrauch machte und sie selbst dadurch nach dem Gesetze der Ideenassociation eine Art von Heiligkeit oder Würde erhielt. Die Stelle des Plinius (hist. nat. 33, 7.), wo er erzählet, daß die rothe Farbe einst den Römern heilig war, daß sie an Festtagen das Gesicht am Standbilde Jupiter's damit bemahlten, ja daß selbst triumphirende Feldherren, wie Camillus, ihr Gesicht damit färbten, daß ferner auch die Äthiopier die rothe Farbe in gleichen Ehren hielten u. s.

w., enthält daher nichts Unwahrscheinliches, und man muß sich wundern, daß Plinius selbst sich über das, was er erzählet, verwundert. Eine Menge von Beweisstellen, daß auch andere Völker in älteren und neueren Zeiten hierin gleichen Geschmack mit den Römern und Äthiopiern hatten und noch haben, findet man in Fiorillo's Gesch. d. zeichn. Künste. B. 1. Einl. S. 3. Anm a.

S. 73. Z. 5. u. 4. v. u. statt: könnten auch nicht verbunden gefallen, wenn — lies: würden auch verbunden nicht gefallen können, wofern.

S. 78. Z. 6. v. o. add: Schiller gibt in der Schrift über Anmuth und Würde (S. 186. ff. Th. 3. der Thalia. Jahrg. 1793.) eine von der obigen verschiedene Erklärung von einer schönen Seele, indem er sagt: „Eine schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grade versichert hat, daß es dem Affect die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf, und nie Gefahr läuft, mit den Entscheidungen desselben im Widerspruch zu stehen. Daher sind bey einer schönen Seele die einzelnen Handlungen eigentlich nicht sittlich, sondern der ganze Charakter ist es. Man kann ihr auch keine einzige darunter zum Verdienst anrechnen, weil eine Befriedigung des Triebes nie verdienstlich heißen kann. Die schöne Seele hat kein anderes Verdienst, als daß sie ist. — In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmoniren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung.“ — Eine schöne Seele in dieser Bedeutung wä-

re eigentlich nichts anders als die Idee der sittlichen Vollkommenheit selbst, wenn sie durch Handlungen sinnlich dargestellt würde, was aber nicht möglich ist.

S. 94. Z. 8. v. o. statt: als, lies: da.

S. 109. Z. 1. v. u. add: Über die Ideale der christlichen Künstler aber ist im ersten Jahrgange von Sickler's und Reinhart's Almanach aus Rom eine lehrreiche Abhandlung enthalten, unter dem Titel: Über die Entstehung der christlichen Kunst und ihrer Religionsideale, nach der Ansicht der ältesten Werke der christlichen Sculptur und der Werke der ältesten neugriechischen Mahlerey.

S. 129. Z. 16. v. o. ist hinter: Lust, folgendes anzumerken: Es läßt sich hieraus auch begreifen, warum wir uns ungeachtet des mit der Wahrnehmung des Erhabenen verknüpften Lustgefühls dennoch dadurch nicht zu einer heiteren Fröhlichkeit, wie bey der Wahrnehmung des Schönen, sondern zum Ernst und selbst zu einer Art von Weh- oder Schwermuth gestimmt fühlen.

S. 142. Z. 4. v. o. ist hinter: nennen, folgendes anzumerken: Nach Schlegel's richtiger Bemerkung (in den Vorl. über dramat. Kunst und Lit. Thl. 1. S. 128.) stellt jede Gruppe Schönheit in Bewegung dar, und ihre Aufgabe ist, beydes im höchsten Grade zu vereinbaren. Aber darum kann man nicht von jeder Gruppe, und am wenigsten vom Laokoon mit seinen Söhnen und der Schlange, behaupten, daß sie im höchsten Grade reitzend sey.

S. 147. Z. 6. v. u. add: Das Wort gemüthlich wird indeß auch oft von Personen gebraucht (ein gemüthlicher Mensch), und bedeutet alsdann ein Subject, dessen Inneres zwar sehr regsam und lebendig ist, aber dieß nicht auf eine harte, rauhe und zurückstoßende, sondern vielmehr milde, sanfte und gefällige, zur Theilnahme gleichsam einladende, Weise zu erkennen gibt. Es ist also auch in dieser Bedeutung mit anmuthig nahe verwandt.

S. 152. Z. 4. v. u. statt: müsse, lies: muß.

S. 155. Z. 6. v. u. add: Der Unterschied der logischen und ästhetischen Nettigkeit, Reinlichkeit oder Sauberkeit erhellet aus Log. §. 35. Anm. 4. S. 131. vergl. mit dem Zusatze zu dieser Seite.

S. 156. Z. 1. v. u. ist zu streichen: auch.

S. 166. Z. 1. v. u. add: Man könnte auch sagen, beym Aufgange zeige sich die Natur mehr von ihrer schönen, beym Untergange mehr von ihrer erhabenen Seite, weil sich das Gemüth beym Anblick der Natur dort mehr erheitert, hier mehr gerührt fühlt.

S. 167. Z. 1. v. u. statt: Aristoteles, lies: Aristotelis.

S. 168. Z. 1. v. u. add: Hierher gehört auch das Horazische Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi etc.

S. 175. Z. 13. v. u. add: Reitz und Rührung sind von jeher die Klippen gewesen, an welchen die Künstler, besonders die dramatischen, scheiterten. Daher sagt Schlegel in seinen Vorl. üb. dramat. Kunst u. Lit. (Thl. 1. S. 209.) vom Euripides, zwar mit einiger Übertreibung, aber im Ganzen doch

nicht mit Unrecht: „Überall bringt er im Überfluß jene bloß körperlichen Reitze an, welche Winkelmann eine Schmeicheley des groben äußeren Sinnes nennt; alles, was anregt, auffällt, mit einem Worte, lebhaft wirkt, ohne wahren Gehalt für den Geist und das Gefühl. Er arbeitet auf die Wirkung in einem Grade, wie es auch dem dramatischen Dichter nicht verstattet werden kann. — Überall geht er auf Rührung aus, ihr zu lieb beleidiget er nicht bloß die Schicklichkeit, sondern opfert den Zusammenhang seiner Stücke auf. Er ist stark in den Gemählden des Unglückes, aber oft nimmt er unser Mitleid nicht für den inneren Schmerz der Seele, vollends für einen gehaltenen und männlich getragenen Schmerz, sondern für das körperliche Elend in Anspruch. Er versetzt seine Helden gern in den Bettelstand, läßt sie Hunger und Noth leiden, und mit allen äußeren Zeichen davon, in Lumpen gehüllt, auftreten, wie es ihm Aristophanes in den Acharnern so lustig aufgerückt hat." — Wie vielen neueren dramatischen Dichtern ließe sich zurufen: Mutato nomine de te fabula narratur!

S. 181. Z. 1. v. u. add: Nicht nur verständlicher, sondern auch weit treffender, als der in der vorigen Anmerkung genannte Schriftsteller, äußert sich Schlegel in seinem Werke über dramat. Kunst und Literat. (Th. 1. Vorl. 1). über den Begriff, Ursprung und Geist des Romantischen als eines Charakters der modernen Kunst, so wie über dessen Unterschied vom Antiken oder Classischen, wie er's

nennt. Nachdem er nähmlich (S. 12). bemerkt hat, daß die äſthetiſche Grundlage des menſchlichen Geiſtes ſich wohl in ſich ſelbſt ſpalten und in entgegengeſetzte Richtungen aus einander gehen könne, und daß hiermit der Schlüſſel zur alten und neuen Geſchichte der Poeſie und der ſchönen Künſte gefunden ſeyn möchte, fährt er (S. 13). fort: „Die, welche dieß annahmen, haben für den eigenthümlichen Geiſt der modernen Kunſt, im Gegenſatz mit der antiken oder claſſiſchen, den Nahmen romantiſch erfunden. Allerdings nicht unpaſſend: das Wort kommt her von romance, der Benennung der Volksſprachen, welche ſich durch die Vermiſchung des Lateiniſchen mit den Mundarten des Altdeutſchen gebildet hatten, gerade wie die neuere Bildung aus den fremdartigen Beſtandtheilen der nordiſchen Stammesart und der Bruchſtücke des Alterthumes zuſammen geſchmolzen iſt, da hingegen die Bildung der Alten weit mehr aus einem Stücke war." — Hierauf leitet er S. 18. ff. den Geiſt der Romantik ebenfalls aus dem Chriſtenthum und dem Richterthum ab, deren Principien oder Elemente die Liebe, die Ehre und eine gewiſſe Schwermuth oder Sehnſucht nach dem Unendlichen ſeyen. (Etwas verſchieden hiervon, obwohl in der Hauptſache einſtimmend, iſt Tieck's Anſicht, nach welcher er im Prolog zum Kaiſer Octavianus Glaube und Liebe als Erzeuger, und Tapferkeit und Scherz als Diener im Gefolge der Romanze aufführt). Am Ende aber geſteht er (S. 24.) doch ſelbſt, daß in der Natur die Gränzen in einander

laufen und die Dinge sich nicht so strenge scheiden, als man es thun müsse, um einen Begriff fest zu halten, weßhalb er auch (S. 376.) den Griechen eine Art von romantischem Schauspiel zugesteht. Mit dieser Einschränkung gedacht dürfte der Begriff des Romantischen auf die neuere Kunst allerdings anwendbar seyn, und wir sind weit entfernt, die Romantik in diesem Sinne für ein leeres Hirngespinst, wie das Brauserſche Prisma, zu erklären.

S. 188. Z. 2. v. o. add: Woher kommt es, daß weibliche Ungeheuer uns noch ungeheuerer vorkommen, als männliche? — Wahrscheinlich daher, daß das Ungeheure mit der weiblichen Natur einen stärkeren Contrast macht, und uns eben darum an einem weiblichen Wesen noch außerordentlicher und wunderbarer scheint, als an einem männlichen. Es würde uns folglich auch in jenem Falle gar nicht gefallen können, wenn nicht, wie Musäus im Vorberichte zu seinen Volksmährchen sagt, der Hang zum Wunderbaren und Außerordentlichen so tief in der menschlichen Seele läge, daß er nicht nur niemahl ausgerottet werden kann, sondern auch mit seiner Befriedigung immer ein gewisses Lustgefühl verknüpft ist.

S. 189. Z. 10. v. u. ist hinter: dürften, folgendes anzumerken: Zwar hat Sophokles ein Trauerspiel unter dem Nahmen Laokoon verfertigt. Gewiß aber hat er in demselben nicht das dramatisch dargestellt, was die Bildner der Gruppe plastisch dargestellt haben. Schade, daß das Stück sich nicht erhalten hat um die verschiedene Behandlungsart

desselben Stoffs von der plastischen und dramatischen Kunst vergleichen zu können.

S. 193. Z. 13. v. o. ist hinter: verwandt ist, folgendes anzumerken: Was Schlegel in den Vorlesungen üb. dramat. Kunst u. Lit. (Th. 1. S. 105. ff.) über das Wesen des Tragischen in besonderer Beziehung auf die griechische Tragödie sagt, stimmt in der Hauptsache mit der hier aufgestellten Theorie vom Tragischen überhaupt zusammen, obgleich dort das Tragische und das Tragödische gar nicht unterschieden und die Verwandtschaft des Tragischen mit dem Erhabenen nicht bestimmt genug ausgesprochen wird. Nachdem nähmlich der Verfasser bemerkt hat, daß wir zwar gewohnt seyen, alle entsetzlichen oder jammervollen Begebenheiten tragisch zu nennen, und auch die Tragödie dergleichen vorzugsweise wähle, dennoch aber ein trauriger Ausgang keineswegs unumgänglich nöthig sey, und daher mehrere alte Tragödien fröhlich und aufheiternd endigen, wirft er die Frage auf: Warum aber wählt die Tragödie Gegenstände, welche den Wünschen und Bedürfnissen unserer sinnlichen Natur so furchtbar widersprechen?" — Nach Aufführung einiger von ihm mit Recht verworfenen Antworten fährt er so fort: „Was in einem schönen Trauerspiele aus unserer Theilnahme an den dargestellten gewaltsamen Lagen und zerreißenden Leiden eine gewisse Befriedigung hervorgehen läßt, ist entweder das Gefühl der Würde der menschlichen Natur, durch große Vorbilder geweckt, oder die Spur einer höheren Ordnung der Dinge, dem scheinbar

unregelmäßigen Gange der Begebenheiten eingedrückt und geheimnißvoll darin offenbart, oder beydes zusammen. Die wahre Ursache also, warum die tragische Darstellung auch das Herbeste nicht scheuen darf, ist: daß eine geistige und unsichtbare Kraft nur durch den Widerstand gemessen werden kann, welchen sie in einer äußerlichen und sinnlich zu ermessenden Gewalt leistet. Die sittliche Freyheit des Menschen kann sich daher nur im Wettstreit mit sinnlichen Trieben offenbaren; so lange keine höhere Anforderung an sie ergeht, diesen entgegen zu handeln, schlummert sie entweder wirklich in ihm, oder sie scheint doch zu schlummern, indem er seine Stelle auch als bloßes Naturwesen gehörig ausfüllen kann. Nur im Kampfe bewahrt sich das Sittliche, und wenn denn der tragische Zweck einmahl als eine Lehre vorgestellt werden soll, so sey es diese: daß, um die Ansprüche des Gemüths auf innere Göttlichkeit zu behaupten, das irdische Daseyn für nichts zu achten sey; daß alle Leiden dafür erduldet, alle Schwierigkeiten überwunden werden müssen." — So schön und richtig alles dieß gesagt ist, so thut doch der Verfasser dem Aristoteles Unrecht, wenn er ihn beschuldigt, er habe gesagt: „Die Tragödie habe den Zweck, durch Erregung von Mitleid und Schreck die Leidenschaften zu reinigen." Nicht von Reinigung der Leidenschaften überhaupt, sondern des Mitleids und des Schrecks allein (eigentlich der Furcht, wovon der Schreck nur eine Art ist) redet Aristoteles. Dieß ist aber etwas ganz anderes, und läßt uns zugleich über den Sinn jenes

Ausspruchs, der dem Verfasser dunkel scheint, gar nicht zweifelhaft. Denn Furcht und Mitleid können nicht anders gereinigt werden, als durch Erhebung des Gemüths vom Sinnlichen zum Übersinnlichen, mithin durch den erhabenen Charakter des Tragischen überhaupt, den es auch in der Tragödie behält, und der im Tragödischen gerade recht hervorgehoben werden soll. Auch wird der Verfasser wohl nicht diese Deutung zu den gezwungenen Erklärungen jenes Ausspruches rechnen. Denn sie liegt in der Natur der Sache selbst. Es ist aber nichts Ungewöhnliches, daß die Ausleger gerade die natürlichste Erklärung übersehen.

S. 197. Z. 10. v. o. add: Es ist also, streng genommen, nicht ganz richtig, wenn Musäus im 1. B. seiner Volksmährchen (S. 181.) sagt: „Der Mutter Natur hat es beliebt, die äußersten Gränzlinien der Schönheit und Häßlichkeit in dem weiblichen Körper zu vereinbaren; das höchste Ideal der Schönheit ist ein Weib und das höchste Ideal der Häßlichkeit ist auch ein Weib." — Denn erstlich ist das Ideal schon an und für sich das Höchste; von einem höchsten Ideale kann also eigentlich nicht die Rede seyn. Zweytens ist das Ideal der männlichen Schönheit in seiner Art eben so vollkommen, als das der weiblichen. Drittens bringt die Natur selbst kein Ideal, kein Äußerstes hervor, sondern jede von ihr gegebene Schönheit oder Häßlichkeit läßt sich gesteigert denken. Endlich kann auch die Häßlichkeit aus den im Texte angeführten Gründen niemahl zum Ideal erhoben werden, wie die Schönheit. In-

dessen liegt jener Behauptung die allerdings sehr wahre Bemerkung zum Grunde, daß unter den Weibern noch häßlichere Gestalten, als unter den Männern, angetroffen werden; wenigstens fällt die Häßlichkeit beym sogenannten schönen Geschlechte mehr auf.

S. 221. Z. 15. v. u. hinter: gefällt, add: Auch würde, streng genommen, Totalität der Ansicht von den Dingen, die uns umgeben, und vom menschlichen Leben überhaupt allen Humor vernichten, weil in jener Totalität alle Differenzen des Parzialen aufgehoben seyn müßten.

S. 222. Z. 14. v. u. hinter: ist, fehlen die Worte: und dadurch lächerlich wird.

S. 239. Z. 11. v. u. hinter: ebenfalls, add: so wie eine Menge von Scenen in den Komödien des Aristophanes, wo oft ganze Stellen aus den Dramen der tragischen Dichter, besonders des Euripides, im eigentlichsten Sinne parodirt und gleichsam durch eine komische Lauge zersetzt werden.

S. 245. Z. 3. v. u. Es läßt sich hieraus begreifen, warum die Beurtheilung der darmatischen Werke der Alten so schwierig ist und so verschieden ausfällt. Bey neueren Werken der Art können wir uns doch während des Lesens in ein Schauspielhaus versetzen und das Stück in Gedanken aufführen. Aber bey einem griechischen und römischen Schauspiele wird uns dieß auch bey der lebhaftesten Einbildungskraft nur unvollkommen gelingen, da wir mit den Theatern der Alten und ihrer ganzen Darstellungsart nicht genau bekannt sind, und jedem von

uns die eigene Anschauung fehlt. Versetzen wir aber ein altes Stück auf ein neueres Theater, so muß schon dadurch, abgesehen von allem Übrigen, seine Wirkung größten Theils verloren gehen.

S. 250 Z. 14. v. o. statt: niemahls, lies: niemahl.

S. 313. Z. 1. v. u. add: Es ist eine Sonderbarkeit der deutschen Sprache und Denkart, daß wir das Wort Genie gerade dann in böser Bedeutung nehmen, wenn wir es mit dem Worte Kraft verknüpfen, ungeachtet das Genie eben durch seine Kraft seine Vortrefflichkeit bekundet. So sagt Musäus in den Volksmährchen der Deutschen (B. 2. S. 5.): Denn Freund Rübezahl, sollt ihr wissen, ist geartet, wie ein Kraftgenie, launisch, ungestüm, sonderbar; bengelhaft, roh, unbescheiden stolz, eitel, wankelmüthig; heute der wärmste Freund morgen fremd und kalt; zu Zeiten gutmüthig, edel und empfindsam; aber mit sich selbst in stetem Widerspruch; albern und weise, oft weich und hart in zween Augenblicken, wie ein Ey, das in siedend Wasser fällt; schalkhaft und bieder, störrisch und beugsam, nach der Stimmung, wie ihn Humor und innerer Drang beym ersten Anblick jedes Ding ergreifen läßt." — Durch diesen Sprachgebrauch ist ein Ausdruck, der eigentlich pleonastisch ist — denn ein kraftloses Genie wäre ein Unding — zu einem Schimpfworte geworden.

S. 400. Z. 18. u. 15. v. u. ist statt: musikalische, und: musikalisch, zu lesen: pittoreske, und: pittoresk. Es ist nähmlich hier von denen die Rede, welche die antike Poesie für plastisch, und die moder-

ne für pittoresk erklären. Das Musikalische läßt sich dem Plastischen nicht wohl entgegen setzen, und musikalisch ist in gewisser Hinsicht alle Poesie. Auch war es die alte nicht minder, ja noch mehr, als die neue. Man denke nur z. B. an die griechischen Epiker und Tragiker.

S. 403. Z. 15. v. u. ist hinter: Tonkunst, folgendes zu bemerken: Die Alten nahmen das Wort Musik bekanntlich auch noch in einer viel höheren Bedeutung. Plato versteht im 2. B. seiner Republik unter Musik sogar die gesammte geistige Bildung der Jugend, im Gegensatze der Gymnastik, welche die körperliche Erziehung begreift. Da indessen das Wort Musik bey uns einmahl eine beschranktere Bedeutung bekommen hat, so ist es billig, bey diesem Sprachgebrauche zu bleiben; und so kann man auch mit Recht Instrumental- und Vokalmusik unterscheiden mithin selbst die einfache Tonkunst Musik nennen.

S. 412. Z. 1. v. u. add: Man hat in neueren Zeiten die Deklamirkunst auf eine ganz eigene Art mit der Tonkunst zu vereinigen gesucht, dergestalt, daß während einer bloßen Instrumentalmusik declamirt wird. So hat man einer für das Pianoforte eingerichteten Symphonie von Mozart einen poetischen Text untergelegt, der während des Vortrags der Symphonie dazu declamirt werden soll. Es zeigt sich aber bey der wirklichen Ausführung ein solches Widerstreben beyder Künste, wodurch aller Genuß verleidet wird. Denn erstlich hat die bloße Instrumentalmusik einen eigenthümlichen Charakter, der sie von

der Vokalmusik wesentlich unterscheidet (§. 74. und 76.). Sodann wird das Ohr beleidigt, wenn es während des Musicirens selbst sprechen hört, indem dieses Sprechen als eine Störung der Musik erscheint und das Ohr nicht weiß, worauf es eigentlich hören soll. Soll daher zur Musik gesprochen werden, so muß das Sprechen entweder mit der Musik wechseln, oder das Sprechen muß sich in ein Singen (wenigstens in ein recitativartiges) verwandeln, wo alsdann die Musik selbst gesangartig seyn oder den Charakter der Vokalmusik annehmen muß. Ein ganz anderer Fall findet beym bekannten Monolog in Schiller's Jungfrau statt. Denn hier wird die denselben begleitende Instrumentalmusik nur ganz leise wie aus der Ferne gehört, und die auf die declamirende und agirende Jungfrau gerichtete Aufmerksamkeit dadurch keineswegs gestört. Auch soll die Rede der Jungfrau nicht etwa der Musik zum poetischen Gegenbilde dienen; sondern die Musik weckt bloß in der Jungfrau Gefühle und Empfindungen, die sie im Monologe darstellt.

S. 441. Z. 3. v. u. statt: Ökonomischen, lies: ökonomischen.

S. 490. Z. 1. v. u. add: Auch was Xenophon im Symposium und in der Anabasis (6, 1.) von gewissen mimischen Tänzen erzählt, kann uns von der Geschicklichkeit der Alten in diesem Kunstzweige eine anschauliche Vorstellung geben.

S. 491. Z. 1. v. u. add: Dieser Nahme (Schauspielungskunst) würde selbst auf die, neuerdings versuchte, mimische Darstellung plastischer und

graphischer Kunstwerke (Bildsäulen und Gemählde) durch lebende Personen, passen. Ob aber solche Darstellungen echt künstlerisch seyen, verdiente wohl eine eigene Untersuchung. Dem Verf. scheinen sie mehr eine unterhaltende Kunstspielerey zu seyn, die zwar dem Geiste des Zeitalters zusagt, aber die Ehre kaum verdient, die ihr Göthe in den Wahlverwandtschaften angethan hat. Manche nennen jene Kunst auch Attitüden-Mahlerey.

Ausführliches

systematisches Inhaltsverzeichniß

vom dritten Theile.

Geschmackslehre oder Ästhetik.

Einleitung.

§. 1. Begriff und Nahmen der Ästhetik — ob sie eine philosophische Disciplin, Geschmackslehre oder Geschmackskritik, Theorie der schönen Künste und Wissenschaften oder Philosophie der Kunst sey. S. 3 — 14.

§. 2. Zweck, Werth und Behandlungsweise der Ästhetik. S. 14 — 20.

§. 3. Reine und angewandte Ästhetik. S. 21 — 23.

Erster Theil.

Reine Geschmackslehre.

§. 4. Zerfällung derselben in die ästhetische Ideologie und Krimatologie. S. 24 — 26. vergl. mit S. 521.

Erster Abschnitt.

Ästhetische Ideologie.

§. 5. Zerfällung derselben in drey Hauptstücke. S. 27—30.

Erstes Hauptstück.

Kalleologie.

§. 6. Gefallen als allgemeines Merkmahl des Schönen. S. 31—35. vergl. mit S. 522.

§. 7. Unterschied des Schönen vom Angenehmen und Nützlichen als Gegenständen des Wohlgefallens. S. 35—41.

§. 8. Unterschied des Schönen vom Wahren und Guten als Gegenständen des Wohlgefallens. S. 41—45.

§. 9. Interessirtes und uninteressirtes Wohlgefallen. S. 46 u. 47.

§. 10. Sinnliches und intellectuales oder rationales Interesse. S. 47—51.

§. 11. Ästhetisches Interesse. S. 51—53.

§. 12. Materiales und formales Interesse — das ästhetische ein formales. S. 53—57.

§. 13. Erste Erklärung des Schönen und der Schönheit. S. 57—60.

§. 14. Freye oder selbstständige und anhängende oder zufällige Schönheit. S. 60—67.

§. 15. Das Schöne als sinnlicher Gegenstand betrachtet. S. 68 u. 69.

§. 16. Das Schöne als Object des äußeren Sinnes betrachtet. S. 69 — 73.

§. 17. Das Schöne als Object des inneren Sinnes betrachtet. S. 73 — 75.

§. 18. Äußerlich-schönes oder Körperlichschönes und Innerlich-schönes oder Geistigschönes. S. 75 — 78. vergl. mit S. 523.

§. 19. Verwandtschaft des ästhetischen Wohlgefallens und Interesses mit dem sinnlichen und dem intellectualen. S. 78 — 80.

§. 20. Zweyte Erklärung des Schönen und der Schönheit. S. 80 — 82.

§. 21. Verhältniß des Schönen zu den ursprünglichen Gemüthskräften und Beschäftigung dieser durch jenes. S. 83 — 89.

§. 22. Dritte Erklärung des Schönen und der Schönheit. S. 90 — 99.

§. 23. Ideal der Schönheit. S. 99 — 109. vergl. mit S. 524.

Zweytes Hauptstück.

Hypseologie.

§. 24. Allgemeiner Unterschied des Erhabenen vom Schönen — erste Erklärung des Erhabenen und der Erhabenheit. S. 110 u. 111.

§. 25. Größenschätzung durch Vergleichung. S. 111 u. 112.

§. 26. Äußerlich- oder Körperlicherhabenes und Innerlich- oder Geistigerhabenes — Extensiv- oder Ma-

thematischerhabenes und Intensiv- oder Dynamisch-erhabenes. S. 113—119.

§. 27. Zweyte Erklärung des Erhabenen und der Erhabenheit. S. 120—127.

§. 28. Verhältniß des Erhabenen zu den ursprünglichen Gemüthskräften und Beschäftigung dieser durch jenes. S. 127—129. vergl. mit S. 524.

§. 29. Dritte Erklärung des Erhabenen und der Erhabenheit. S. 129—133.

§. 30. Vereinigung der Erhabenheit mit der Schönheit — Ideal der Erhabenheit. S. 133—137.

Drittes Hauptstück.

Syngeneiologie.

§. 31. Bestimmung des Inhalts und Umfangs einer ästhetischen Syngeneiologie. S. 138 u. 139.

§. 32. Das Hübsche. S. 139—141.

§. 33. Das Reitzende. S. 141 — 145. vergl. mit S. 524.

§. 34. Das Anmuthige — die Grazie. S. 145—149. vergl. mit S. 525.

§. 35. Das Niedliche — das Tändelnde. S. 149—151.

§. 36. Das Zierliche — das Nette — das Einfache. S. 151—157. vergl. mit S. 525.

§. 37. Das Große. S. 158 u. 159.

§. 38. Das Colossale. S. 159—161.

§. 39. Das Edle — die Würde. S. 161—163.

§. 40. Das Feyerliche — das Prächtige — das Herrliche oder Majestätische. S. 163 — 166. vergl. mit S. 525.

§. 41. Das Pathetische. S. 167 — 169.

§. 42. Das Rührende — das Empfindsame — das Romantische. S. 170 — 180. vergl. mit S. 525 u. 526.

§. 43. Das Wunderbare — das Furchtbare — das Gräßliche — das Ungeheure. S. 181 — 188. vergl. mit S. 528.

§. 44. Das Tragische. S. 188 — 194. vergl. mit S. 528 u. 529.

§. 45. Das Häßliche und Niedrige als Gegentheil des Schönen und Erhabenen. S. 145 — 199. vergl. mit S. 531.

§. 46. Das Eckelhafte — ob und wiefern das Häßliche und Niedrige indirect ein Lustgefühl erregen könne. S. 199 — 205.

§. 47. Das Lächerliche, Launige, Witzige, Scharfsinnige, Naive, Scherzhafte und Possenhafte. S. 205 — 225. vergl. mit S. 532.

§. 48. Das Komische — das Groteske — die Karikatur — das Satyrisch- und Tragischkomische. S. 226 — 239. vergl. mit S. 532.

Zweyter Abschnitt.

Ästhetische Krimatologie.

§. 49. Charakter des ästhetischen Urtheils überhaupt. S. 240 — 245. vergl. mit S. 533.

§. 50. Unterschied des ästhetischen Urtheils vom logischen. S. 246 — 249.

§. 51. Geschmack in transcendentaler und empirischer Hinsicht. S. 249 — 253.

§. 52. Geschmacksregeln — Geschmackskritik. S. 254 — 256.

§. 53. Geschmacksmuster — Classicität. S. 256 — 262.

§. 54. Resultat der gesammten reinen Geschmackslehre. S. 263 u. 264.

Zweyter Theil.

Angewandte Geschmackslehre.

§. 55. Übergang. S. 265 u. 266.

§. 56. Angewandte Ästhetik als Philosophie der schönen Kunst oder Kalleotechnik betrachtet. S. 266 — 268.

§. 57. Zerfällung derselben in zwey Abschnitte. S. 268.

Erster Abschnitt.

Allgemeine Kalleotechnik.

§. 58. Kunst — Unterschied derselben von Wissenschaft und Natur. S. 269—275.

§. 59. Freye und gebundene Künste — schöne Kunst. S. 275—292.

§. 60. Schöne Kunst objectiv und subjectiv betrachtet — Gesetz der Schönheit als Princip der Kalleotechnik. S. 292—294.

§. 61. Darstellungsvermögen — Virtuosität. S. 294—297.

§. 62. Genie — ästhetisches Genie — Originalität — Nachahmung — artistische Pedanterey. S. 298—319. vergl. mit S. 533.

§. 63. Begeisterung. S. 320—324.

§. 64. Ausdruck — Styl — Manier. S. 324—353.

§. 65. Ästhetischer Charakter — wesentliche und zufällige Eigenschaften eines schönen Kunstwerkes. S. 333—353.

§. 66. Natürlichkeit, Wahrheit und Sittlichkeit, ob und wiefern sie Eigenschaften schöner Kunstwerke seyen. S. 353—367.

Zweyter Abschnitt.

Besondere Kalleotechnik.

§. 67. Schöne Künste — System derselben. S. 368 — 370.

§. 68. Drey Kunstreiche — Unterschied der tonischen, plastischen und mimischen Künste. S. 370 — 374.

§. 69. Zwey Kunstordnungen — Unterschied der absolut-schönen oder reinen und der relativ-schönen oder angewandten Künste. S. 374 — 377.

§. 70. Zwey Kunstgattungen — Unterschied der einfachen und zusammen gesetzten schönen Künste. S. 377 u. 378.

§. 71. Zwey Kunstarten — Unterschied der Künste mit natürlichen und willkührlichen Darstellungsmitteln. S. 378 — 381.

§. 72. Zerfällung der besonderen Kalleotechnik in drey Hauptstücke. S. 381.

Erstes Hauptstück.

Tonische Kalleotechnik.

§. 73. Allgemeine Betrachtung des tonischen Kunstreiches. S. 382 — 386.

§. 74. Tonkunst. S. 387 — 393.

§. 75. Dichtkunst. S. 393 — 401. vergl. mit S. 534.

§. 76. Gesangkunst. S. 402—407. vergl. mit S. 534.

§. 77. Schöne Sprechkunst. S. 407 — 411. vergl. mit S. 535.

§. 78. Schöne Redekunst. S. 412—417.

§. 79. Schöne Rednerkunst. S. 417—424.

§. 80. Allgemeine Anmerkung über die tonischen Künste — redende Künste. S. 424.

Zweytes Hauptstück.

Plastische Kalleotechnik.

§. 81. Allgemeine Betrachtung des plastischen Kunstreichs. S. 425—427.

§. 82. Bildnerkunst. S. 427—433.

§. 83. Mahlerkunst. S. 433—439.

§. 84. Lustgartenkunst. S. 440—446.

§. 85. Schöne Baukunst. S. 446—451.

§. 86. Schöne Schriftkunst. S. 452—458.

§. 87. Schöne Münzkunst. S. 458—465.

§. 88. Allgemeine Anmerkung über die plastischen Künste — zeichnende Künste. S. 466.

Drittes Hauptstück.

Mimische Kalleotechnik.

§. 89. Allgemeine Betrachtung des mimischen Kunstreichs. S. 467—469.

§. 90. Geberdenkunst. S. 469 — 475.

§. 91. Tanzkunst. S. 475 — 482.

§. 92. Schauspielkunst. S. 482 — 495. vergl. mit S. 536.

§. 93. Schöne Kampfkunst. S. 496 — 501.

§. 94. Schöne Reitkunst. S. 502 — 504.

§. 95. Schöne Turnirkunst. S. 505 — 507.

§. 96. Allgemeine Anmerkung über die mimischen Künste — darstellende Künste. S. 507 — 510.

§. 97. Tabellarische Übersicht aller schönen Künste — unechte schöne Künste. S. 510 — 514.

Inhaltsanzeige.

Einleitung . . . . . Seite 3—23

Erster Theil.

Reine Geschmackslehre . . . . . 24—264

Erster Abschnitt.

Ästhetische Ideologie . . . . . 27—239

Erstes Hauptstück.

Kalleologie . . . . . 31—109

Zweytes Hauptstück.

Hypseologie . . . . . 110—137

Drittes Hauptstück.

Syngeneiologie . . . . . 138—239

Zweyter Abschnitt.

Ästhetische Krimatologie . . . . . 240—264

Zweyter Theil.

Angewandte Geschmackslehre . . . . . 265—520

Inhaltsanzeige.

Erster Abschnitt.

Allgemeine Kalleotechnik . . . . . S. 269—367

Zweyter Abschnitt.

Besondere Kalleotechnik . . . . . 368—520

Erstes Hauptstück.

Tonische Kalleotechnik . . . . . 382—424

Zweytes Hauptstück.

Plastische Kalleotechnik . . . . . 425—466

Drittes Hauptstück.

Mimische Kalleotechnik . . . . . 467—520

B
3063
S5
Th.3

Krug, Wilhelm Traugott
System der theoretischen
Philosophie

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY